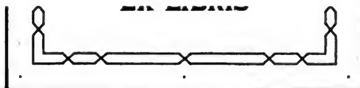



HARVARDIANA
ET
VE RI
TAS
IN NOV·ANG
ECCLESIAE
CHRISTO
ACADEMIA





F. S. Converse.

Westwood, Mass.

1906.

Coastal vegetation p 178

F. S. [illegible]

DER

CONTRAPUNCT

ODER

ANLEITUNG

ZUR

STIMMFÜHRUNG IN DER MUSIKALISCHEN COMPOSITION.

VON

HEINRICH BELLERMANN.

MIT MUSIKALISCHEN BEILAGEN UND VIER LITHOGRAPHIRTEN TAFELN IN FARBENDRUCK.

BERLIN.
VERLAG VON JULIUS SPRINGER.
1862.

DEM HERRN PROFESSOR

AUGUST EDUARD GRELL

HOCHACHTUNGSVOLL ZUGEEIGNET.

Erlauben Sie mir, Hochverehrter Herr Professor, der gegenwärtigen Schrift Ihren Namen vorzusetzen.

Ich rühme mich des grossen Glückes eine Reihe von Jahren Ihr Schüler gewesen zu sein, und ich bin stets von dem Bewusstsein durchdrungen, dass ich Alles, was ich in der Musik gelernt habe, und was mir in dieser Kunst etwa künftig noch zu leisten gelingen sollte, allein Ihnen verdanke. Durch Sie in das Verständniss der Meisterwerke des sechzehnten Jahrhunderts eingeführt, habe ich die wahre heilige Kunst bewundern und verehren gelernt. Und wenn ich in diesem Buche der von Ihnen als allein richtig erkannten und empfohlenen Methode des Joseph Fux gefolgt bin, so werden Sie

darin das Streben erkennen, Ihren mir eingeprägten Grundsätzen treu zu bleiben.

Daher habe ich mich längst nach einer Gelegenheit gesehnt, das Gefühl meiner Dankbarkeit gegen Sie öffentlich auszusprechen. Mögen Sie die Ihnen in diesem Sinne dargebotene geringe Gabe eines dankbaren Schülers mit Ihrer gewohnten Freundlichkeit aufnehmen.

Heinrich Bellermann.

Berlin den 6. November 1861.

Vorwort.

Ich übergebe hiermit der Oeffentlichkeit eine Schrift über den Contrapunkt, in welcher ich den Gang der Studien beschrieben habe, welche ein angehender Componist durchzumachen hat, wenn er in den sicheren Besitz einer fliessenden und correcten Stimmführung gelangen will. So viel und so vielerlei auch heutzutage componirt wird, so selten ist es doch, dass in diesem wichtigsten Zweig der musikalischen Compositionstechnik, in der Stimmführung, die nöthigen Vorstudien gemacht sind, — ja, wir besitzen nicht einmal ein Werk aus der neueren Zeit, das hierin den nöthigen Unterricht ertheilt. In der vorliegenden Arbeit habe ich es versucht, diese fühlbare Lücke auszufüllen.

Unzweifelhaft ist es die Pflicht eines wahren Künstlers die Geschichte seiner Kunst zu studiren und ihre Werke, vor allen Dingen die der früheren Zeiten kennen zu lernen. Denn es ist auch früher Gutes, Vorzügliches geleistet worden, und wir müssen eben die Vorzüge vergangener Zeiten zu erkennen suchen und von ihnen lernen.

Von den bildenden Künsten und auch von der Dichtkunst wird dies vollkommen anerkannt. Der Maler studirt die Werke eines Rafael, Michel Angelo u. a. Der Bildhauer, der die vollendete Schönheit des menschlichen Körpers darzustellen hat, erkennt die Antike als seine Lehrmeisterin an und studirt sie fast ausschliesslich. Auch dürfte es schwerlich einen dramatischen Dichter geben, der es nicht für nöthig hielte mit den Werken eines Sophocles, Shakespeare, Calderon u. a. vertraut zu sein. Nur der Musiker macht grösstentheils hiervon eine Ausnahme. Hochmüthig verwirft er die Werke früherer Zeiten als antiquirt, und zählt sie einem überwundenen Standpunkt zu; und oft glaubt er statt dessen seine Kunst dadurch zu fördern und zu be-

reichern, dass er die fremdartigsten und sonderbarsten Harmonien combinirt und auf die unmotivirteste Weise die crassesten Dissonanzen zur Anwendung bringt.

Dass bei einer derartigen Richtung eine jede Kunst, vor Allem aber die Musik, welche nicht einmal in der Natur selbst, wie die übrigen, ein Vorbild hat, rückwärts schreiten muss, liegt auf der Hand. Und so sehen wir denn, dass schon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts und weit mehr noch in der neuesten Zeit in dem Theile der Compositionstechnik, den ich oben als den wichtigsten bezeichnete, nämlich in der Stimmführung, Rückschritte gemacht sind.

Unsere Musik, wie sie sich seit dem dreizehnten Jahrhundert allmählig entwickelt hat, ist die mehrstimmige Musik; ein grosser Theil ihrer Wirkungen beruht auf einem gleichzeitigen Erklingen mehrerer nebeneinander geführter Stimmen. Hierin besteht die wahre Mehrstimmigkeit, aber nicht in einer Aneinanderreihung von fertigen Accorden (wie dies heutzutage häufig in Compositionen angewendet, ja sogar in Lehrbüchern anempfohlen wird), sondern die Accorde sind erst die Folge einer gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch-sangbar-geführter Stimmen. Um aber in dieser Kunst der Stimmführung zu einiger Sicherheit zu gelangen, muss eine lange, selten von neueren Componisten mit Gründlichkeit betriebene Schule durchgemacht werden. Die blosse Harmonielehre (und wenn sie noch so gründlich betrieben wird) und die Art und Weise, wie wir in neueren Compositionslehren die sogenannten polyphonen Formen, die Fuge u. dgl. abgehandelt finden, sind aber in keiner Weise ein Ersatz für wirkliche contrapunktische Uebungen. Wie häufig sehen wir nicht, dass der Mangel fliessender Stimmen (denken wir z. B. an Chorcompositionen mit Orchesterbegleitung) durch ein Haschen nach ganz äusserlichen Effekten, durch eine sogenannte „elegante Instrumentation", eigenthümliche „Klangfarben" u. dgl. verdeckt werden soll, was aber für den gründlichen Kenner unleidlich ist.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte der Musik, so bemerken wir, dass in keiner Zeit die Stimmen sangbarer und mit mehr Kunst geführt sind, als in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, der Blüthezeit des Acapellagesanges. Schon die Niederländer des funfzehnten Jahrhunderts hatten sich hierin eine unglaubliche Fertigkeit angeeignet, ihre Werke leiden aber noch vielfach an harmonischen Härten und sie benutzten ihre bewunderungswürdige Geschicklichkeit

häufig in einer unkünstlerischen Weise, indem sie die complicirtesten Canons erdachten, die aber oft gerade ihrer Künstlichkeit wegen für die Sänger nicht einmal ausführbar waren. Einige, wenn auch nur kleinere Proben dieser Kunststücke, habe ich in meinem Buche über die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV. und XVI. Jahrhundert (Berlin 1858 bei G. Reimer) im zweiten Abschnitte mitgetheilt.

Im sechzehnten Jahrhundert nahm aber die Musik eine andere Richtung; allerdings hatten sich die harmonischen Regeln, denen wir hier begegnen, schon früher Geltung verschafft; an Stelle jener complicirten oft ganz unausführbaren Kunststücke trat eine grössere Einfachheit, so dass wir dieselben in dieser späteren Zeit nur noch bei den theoretischen Schriftstellern, Glarean, Seb. Heyden u. A., als Beispiele aufgenommen finden. Hauptsächlich war es aber das gewaltige Genie und der tiefe künstlerische Sinn eines Palestrina und Orlandus Lassus, wodurch der reine Acapellagesang zu jener bewunderungswürdigen Classicität emporgehoben wurde. Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmaass der Form und vor Allem ein Fluss in dem Gesange einer jeden einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem Späteren übertroffen und nur von Wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke Seb. Bachs und Händels zeigen allerdings eine eben so sichere und vielleicht noch ausgebildetere Hand im Contrapunkt als ihre Vorfahren im sechszehnten Jahrhundert; sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt als jene zu Werke gehen, weil alle ihre Chorcompositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind*). Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten deshalb schon der Intonation wegen sich in viel engeren Gränzen zu halten. An diese Zeit müssen wir daher das Studium der Stimmführung anknüpfen und müssen nach

*) Auch die Vocalcompositionen Seb. Bachs sind darauf berechnet, wenn auch nicht von der Orgel, jedenfalls doch von einem sechzehnfüssigen Bassinstrument begleitet zu werden, wie C. Ph. Em. Bach in der Vorrede zu den Chorälen seines Vaters sagt: „Wenn man sie vierstimmig absingen will und einige den Umfang gewisser Kehlen überschreiten sollten, so kann man sie übersetzen. Bei den Stellen, „wo der Bass so tief gegen die übrigen Stimmen einhergehet, dass man ihn ohne „Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Octav und dieses tiefere Intervall „nimmt man alsdann, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der selige Verfasser „hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument, „welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehn."

den Regeln und Gesetzen, welche damals galten, unsere Uebungen einrichten. Keineswegs soll hierdurch unsere Musik jene alte Gestalt wieder erhalten; wir sollen nur von ihr annehmen, was wir durch ein Studium unserer heutigen Musik nicht erlernen können. Wir sollen nach einem eben so fliessenden Gesang der einzelnen Stimmen wie die Alten streben, wenn wir auch durch die heutige Zeit berechtigt sind, über die engen Schranken ihrer Regeln hinauszugehen, wenn uns auch andere Ideen zu unsern Kunstwerken begeistern, als damals.

Alle unsere grossen Tonsetzer bis zur Mitte oder dem Ende des vorigen Jahrhunderts haben eine gründliche Schule des Contrapunktes durchgemacht, und zwar mit engem Anschluss an die alten Meister. Wenn nun auch im siebzehnten Jahrhundert neben dem alten strengen Acapella-Styl allmählig sich ein freierer Opern- und Kammer-Styl bildete, so stand doch der erstere noch während des ganzen Jahrhunderts in hohem Ansehen und wurde für die Kirche besonders würdig befunden. Die Schule blieb bei der alten strengen Weise; dieselbe hatte sich unverfälscht vom Lehrer zum Schüler fortgepflanzt, so dass noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts Joseph Fux seinen berühmten *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem regularem* verfasste, welcher bald nach seinem Tode 1725 zu Wien in lateinischer Sprache herauskam. Im zweiten Theile dieses Buches wird in einem Dialog zwischen Schüler und Lehrer die Lehre vom Contrapunkt abgehandelt. Hierüber sagt er in der Vorrede: „Endlich habe „ich, um es leichter beizubringen und die Wahrheit deutlicher zu machen, „den zweiten Theil in Frag und Antwort abgefasst, da ich durch Aloy„sium den Lehrmeister jenes vortreffliche Licht in der Musik, den „Palestrina verstehe, dem ich alles, was ich in dieser Wissenschaft „weiss, zu danken habe, und dessen Gedächtniss ich zeitlebens mit aller „Ehrerbietung zu erneuern, niemals unterlassen werde“ *). Den Schüler nennt dieser gelehrte und bescheidene Mann nach seinem eigenen Namen Joseph. Es versteht sich von selbst, dass Palestrina nicht der unmittelbare Lehrer des Fux war, denn jener ist 1595 gestorben, dieser erst 1660 geboren: man sieht aber daraus, dass man zu Zeiten

*) *Postremo ad faciliorem captum, utque veritas magis elucesceret, secundam partem dialogice tractandam assumpsi, ubi per Aloysium, Magistrum, clarissimum illud Musicae lumen Praenestinum, (vel ut alii volunt, Praeestinum) intelligo, cui totum, quidquid in hoc genere scientiae in me est, in acceptis refero, cujusque memoriam, dum vivam, maximo pietatis officio prosequi nunquam desinam.*

dieses Fux auf ein gründliches Studium guter classischer Werke hielt und so fand denn auch das Fux'sche Werk, welches sich auf das strengste den alten Regeln anschliesst, eine solche Theilnahme, dass es 1742 von Mitzler zu Leipzig ins Deutsche, 1761 von einem gewissen Caffro zu Carpi ins Italienische und 1773 von Pierre Denis zu Paris ins Französische übersetzt, herausgegeben wurde. Auch die Italiener blieben lange bei der strengeren Schule, wie die Werke eines Berardi, Bononcini, Martini, Paolucci u. A. beweisen, und namentlich ist es das Werk des letzteren, welches sich durch eine reiche Beispielsammlung von Werken namhafter Componisten, wie Palestrina, Lassus und auch späterer, Perti, Marcello, Clari u. A., auszeichnet.

Der Lehrgang der alten Schule, wie er auch in vorliegendem Buche abgehandelt ist, bestand darin, dass zunächst die contrapunktischen Uebungen in den verschiedenen Oktavengattungen (Kirchentonarten) an einen *Cantus firmus* angeknüpft wurden. Der Schüler musste zunächst einen solchen *Cantus firmus* zweistimmig bearbeiten, d. h. er musste ihm eine zweite Stimme als Contrapunkt entgegensetzen, und zwar zuerst, wenn wir uns den *Cantus firmus* in ganzen Noten denken, ebenfalls in ganzen, dann in halben, hierauf in Vierteln, alsdann in syncopirten halben und schliesslich in Noten von verschiedener Geltung, eine freie selbständige Melodie bildend. Diesen zweistimmigen folgten drei- und vierstimmige Uebungen in derselben Weise. Nachdem der Schüler hiermit eine geraume Zeit hindurch beschäftigt worden, bis er sich eine wirkliche Sicherheit in diesen verschiedenen „Gattungen“ des Contrapunktes angeeignet hatte*), verliess man den *Cantus firmus* und es begannen die Vorübungen zur Fuge, nämlich die Bildung von kurzen zwei-, drei- und vierstimmigen Sätzen, in welchen die Stimmen nachahmend hintereinander eintreten. Hieran schloss sich die einfache Fuge (zwei-, drei- und vierstimmig) an. Nun erst, nachdem der Schüler hierin sich Sicherheit erworben, ging man zum doppelten Contrapunkt über, welcher namentlich in der Octave und Duodecime zur Bildung von Fugen mit zwei Themen von grosser Wichtigkeit ist. In vielen neueren Werken über Contrapunkt wird der Fehler gemacht, dass man als Vorübung zur Fuge den Canon anempfiehlt und den

*) Die gründliche Uebung dieser Gattungen ist von grosser Wichtigkeit. Fux verlangt in seinem *Gradus ad parnassum*, dass der Schüler mehrere Jahre dabei aushalte. Seine Worte hierüber habe ich pag. 175 mitgetheilt.

Schüler mit dieser unbequemsten und reizlosesten aller Formen quält, welche mit der Fuge nichts weiter gemein hat, als dass in ihm die Stimmen hintereinander nachahmend eintreten.

Ein anderer Fehler in neueren Werken besteht darin, dass auch der doppelte Contrapunkt vor der Fuge genommen wird; in der gewöhnlichen Fuge, in welcher nur ein Thema ohne bestimmten Gegensatz auftritt, kann derselbe aber gar nicht zur Anwendung kommen. Etwas anderes ist es natürlich, wenn ein zweites, oder Gegenthema dem Hauptthema entgegentritt. Da ist es von Wichtigkeit, bald das eine, bald das andere als Oberstimme zu hören, bald es dem Führer, bald dem Gefährten entgegensetzen zu können. Erst hier findet der doppelte Contrapunkt seine praktische Anwendung. Hiernach ist es für den Compositionsunterricht unerlässlich, dass man die Fugenübung in zwei Abschnitte theilt: dass man vor dem doppelten Contrapunkt einfache Fugen mit zwei, drei und vier Stimmen arbeiten lässt und dann, wenn hierin Sicherheit erlangt ist, den Schüler mit dem doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime vertraut macht*). Denn diese drei sind für die nun zu erlernende Fuge mit mehreren Themen unerlässlich und so lernt der Schüler zugleich seine erworbene Fertigkeit im doppelten Contrapunkt praktisch anwenden. Letzteres scheint mir von besonderer Wichtigkeit, da es nicht zweckmässig ist, dass der Schüler mit diesen oder noch complicirteren Arten des Contrapunktes (z. B. in der Septime, None, Undecime u. s. w.) hingehalten wird, ohne dass er erfährt, welchen Nutzen er von dieser Kunst zu ziehen im Stande ist.

Johann Sebastian Bach und dessen Schüler fingen indess in Deutschland zuerst an, die alte strenge Schule zu verlassen. Obgleich nun der grosse Bach niemals selbst etwas über die Theorie der Musik

---

*) Dehn verlangt in dem Anhange zu seiner Harmonielehre (Berlin 1840), in welchem er uns in gedrängten Umrissen die für einen angehenden Musiker durchzumachenden Studien angiebt, ganz wie ich es gethan, die Uebung der einfachen Fuge von der Doppelfuge zu trennen. Pag. 308: „Nach der Lehre von der einfachen „Fuge folgt die Lehre von der Doppelfuge, die sich von der einfachen dadurch unter„scheidet, dass sie auf zwei Hauptmotive gegründet ist, welche unter bestimmten „Bedingungen zugleich, und zwar jedes als Ober- und als Unterstimme vorkommen „müssen. Der Lehre von der Doppelfuge muss die Lehre von dem doppelten Contrapunkt vorangehen.“ Dieser richtige Weg ist aber in seiner von B. Scholz herausgegebenen Lehre vom Contrapunkt (Berlin 1859) nicht eingehalten worden. In Cherubinis *Cours de contrepoint* ist ebenfalls der doppelte Contrapunkt schon vor der einfachen Fuge behandelt.

geschrieben hat, so erhalten wir doch über seine Lehrart hinreichende Kunde durch seine zahlreichen Schüler, von denen der bedeutendste und gründlichste Joh. Phil. Kirnberger ist. Derselbe hat nach seinem eigenen und Forkels*) Zeugniss die Bach'sche Lehre seiner „Kunst des reinen Satzes in der Musik" (Berlin und Königsberg 1774—1779) zum Grunde gelegt. In einem kleinen, nicht viel später erschienenen Schriftchen „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition" (Berlin 1782) sagt er, dass zwar die Musik dem Berardi, Bononcini und Fux die reinsten Lehren zu verdanken habe, dieselben seien aber „übertrieben streng". Dagegen nennt er die Bach'sche Methode die „einzige und beste". Diese ist aber, wie wir sie durch ihn kennen gelernt haben, nichts weniger als eine praktische Unterweisung in der Stimmführung, sondern vielmehr eine aus den Werken seiner Zeit, namentlich den Bach'schen Compositionen abstrahirte Accord- oder Harmonielehre, welche natürlich dem fertigen Musiker viel Interessantes bietet, aber in keiner Weise das befördert, wonach wir streben, Gewandtheit in der Stimmführung. Daher kann man nicht umhin bei der grössten Ehrfurcht vor dem Genius Bach's, der wie kein andrer die Töne in seiner Gewalt hatte, dennoch sein Lehrtalent für die Composition in Zweifel zu ziehen — ja, wir können vielleicht sagen, dass dieser Mann so unendlich musikalisch begabt war, dass er deshalb als Lehrer gerade in diesem Fache weniger bedeutend war und zu hoch über seinen Schülern dastand. Denn das wird wohl von allen gründlichen Musikkennern zugegeben werden, dass es keinem seiner Schüler, selbst seinen eigenen Sohn Karl Philipp Emanuel nicht ausgenommen, gelungen ist, seine contrapunktische Freiheit in der Stimmführung nur annähernd zu erreichen, obwohl sie sich viele der eigenthümlichen harmonischen Wendungen ihres unvergleichlichen Lehrers anzueignen gewusst haben. Und leicht ist es möglich, dass Bach es nicht für nöthig hielt, lange bei den ersten und einfachsten Uebungen zu verweilen, weil ihm

*) Forkel, Allg. Litt. der Musik, Leipzig 1792, pag. 439: „So wie der Verfasser (Kirnberger) dieser Lehrart (nämlich der Seb. Bachschen) in Ansehung des reinen Satzes in seiner Kunst des reinen Satzes schon gefolgt ist, so wollte er ihr auch in der Lehre von der Fuge folgen, und damit sein Werk beschliessen. Der Tod hat ihn aber an der Ausführung dieses Vorhabens verhindert." (Kirnberger starb 1783.)

gleichsam schon bei der Geburt das geläufig war, was ein anderer erst durch langes Studium mühevoll erreicht*).

Uebrigens ist die ältere Weise, den Contrapunkt nach den verschiedenen Gattungen zu lehren, stets von einigen Theoretikern festgehalten worden, wenn auch mit dem grossen Mangel, dass sie das Arbeiten in den alten Kirchentönen für unnütz, oder wenigstens für unwesentlich, hielten. Dies sehen wir z. B. in Joh. Georg Albrechtsbergers**) Anweisung zur Composition (Leipzig 1790) in Cherubini's *Cours de Contrepoint* (Leipzig, bei Kistner, französisch und deutsch), auch in der in letzter Zeit erschienenen Lehre vom Contrapunkt von Dehn (herausgegeben von Scholz). Alle in genannten Werken aufgestellten Uebungen halten sich nur an Dur und Moll. Dies Verfahren hat aber mancherlei Nachtheile: Wir lernen einmal ohne gründliches Studium der alten Tonarten niemals die alten Meisterwerke recht würdigen und den Gang der Musikgeschichte verstehen; ferner ist es aber auch für ein richtiges Moduliren, wenn wir streng diatonisch schreiben wollen, höchst wichtig, dass wir wissen, wie wir auf jedem Ton der diatonischen Reihe regelrecht einen Schluss einzurichten haben. Ich glaube, die Richtigkeit dieser Behauptung wird sich nur dann einsehen lassen, wenn man selbst das Studium, wie es hier vorgeschrieben wird, gründlich durchgemacht hat.

Für einen Musiker, der für die Kirche zu schreiben gedenkt oder sonst einer ernsteren Richtung (z. B. dem Oratorium) sich zuwendet, halte ich das Studium des Contrapunktes in der angegebenen Art für eine unerlässliche Bedingung. Aber auch der, welcher in der aller-

---

*) Dass der alte Seb. Bach nicht nach der früheren Weise, nach den Gattungen, den Contrapunkt gelehrt hat, scheint mir auch aus Emanuel Bach's Worten a. a. O. hervorzugehen, welcher, nachdem er die schöne Stimmführung in seines Vaters Chorälen gelobt, folgendermassen fortfährt: „Wie nutzbar kann eine solche „Betrachtung (nämlich der Bass- und Mittelstimme) den Lehrbegierigen der Satz„kunst werden, und wer läugnet wohl heutzutage den Vorzug der Unterweisung in „der Satzkunst, vermöge welcher man, statt der steifen und pedantischen Contra„punkte, den Anfang mit Chorälen macht."

**) Albrechtsberger trachtete nach dem Schein, mit der älteren Schule gründlich vertraut zu sein: er ist es aber keinesweges. Wer die hier im zweiten Theile angegebenen Fugenübungen durchgemacht hat, wird bemerken, dass seine Beantwortungen des Fugenthemas fast durchgängig falsch sind. Albrechtsberger ist dadurch, dass er häufig als der Lehrer Becthovens genannt wird, in ein gutes Rénommé gekommen, obgleich gerade der Contrapunct weder seine noch seines Schülers stärkste Seite war.

freiesten Weise seine Kräfte dem Theater oder dem Concertsaal widmen will, gewinnt, wenn er sich Geschicklichkeit in der Stimmführung erworben hat. Man denke sich z. B. einen Operncomponisten, der eine Arie componiren will, in welcher irgend ein Instrument die Singstimme obligat begleiten soll, oder in welcher er die Violinen in gleichmässig dahinfliessenden Passagen benutzen will — wie leicht werden ihm dergleichen Dinge, wenn er sich bei seinem Studium von vorn herein daran gewöhnt hat, nicht Accorde aneinanderzureihen, sondern obligate Stimmen zu schreiben. Mit welcher Sicherheit wird ein solcher seine Ensemblestücke und Finale's zusammensetzen, wenn er mit Leichtigkeit eine Fuge zu schreiben im Stande ist. Mit Recht nennt daher Cherubini in der Einleitung zu seinem *Cours de Contrepoint* die Kunst der Fugencomposition die Grundlage aller Composition. *L'art de faire la Fugue, qui est le fondement de la composition.* Und sehen wir nur die Werke unserer grossen Meister an, wie hätten Bach, Händel, Mozart u. A. in oft unglaublich kurze Zeit ihre grössten Meisterwerke hinstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherrscht hätten? Und gerade bei den schwierigeren Formen, in grossen ausgeführten und fugirten Chören ist alles wie aus einem Gusse hingeworfen, und klingt, als verstände sich das folgende von selbst, und dennoch in jedem Augenblicke unterhaltend und neu.

Wie schon oben gesagt, habe ich mich in vorliegendem Buche in der Anordnung fast ganz dem zweiten Theil des Fux'schen Werkes angeschlossen; ich habe daher fast alle seiner Beispiele herüber genommen, aber auch vielfach neue hinzugefügt, da mir die seinen nicht immer ausreichend erschienen. Eine weitläufige Behandlung der gesammten mathematischen Klanglehre, womit die meisten alten Lehrbücher beginnen, ist für unsere Zeit nicht mehr angemessen; in der Einleitung habe ich statt dessen nur in der Kürze die akustischen Verhältnisse der diatonischen Tonleiter auseinandergesetzt; hieran knüpfen sich einige historische Notizen über die Entwickelung der Notation und über die Kirchentonarten, welche in dieser Weise wohl noch nicht zusammengestellt sind, im Uebrigen aber keine Ansprüche auf Neuheit haben. Sie sollen nur den Schüler auf die Literatur und Geschichte seiner Kunst aufmerksam machen.

Fux geht in seinem *Gradus ad parnasum* nicht über den vierstimmigen Satz hinaus; einige Andeutungen über das Mehrstimmige schienen mir indess nicht ohne Nutzen, obgleich sich im Ganzen nicht

viel hierüber sagen lässt. Wenn man Fertigkeit in der Stimmfürung bis zum vierstimmigen Satze in einem gewissen Grade erreicht hat, so hört die eigentliche specielle Anleitung auf; man lernt dann durch unausgesetztes eignes Arbeiten und durch das Studium guter Werke mehr, als durch Bücher und Lehrer. Ich habe mich daher in diesem Punkte kurz gefasst und statt dessen einige Beispiele von älteren Componisten angehängt.
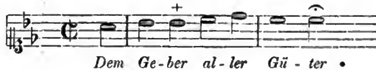
Schliesslich muss ich den Leser darauf aufmerksam machen, dass während des Druckes folgende Fehler übersehen sind, die ich zu verbessern bitte.

Pag. 28 Zeile 17 muss es heissen „*Musica poëtica* **est** (nicht *et*) *ars ipsius fingendi Musicum carmen*“ und ebendaselbst Zeile 24: „Es ist auf **der**selben“ (nicht denselben),

pag. 168. In dem vierstimmigen Choral „*Wach auf mein Herz und singe*“ muss im Bass die siebente Note nicht *d*, sondern *f* heissen:



und im Discant die dritte Note der dritten Zeile, „*dem Geber aller Güter*“ nicht *c* sondern *b*:



Zusatz: Pag. 34 wird über den Gebrauch der Schlüssel gesprochen. Ich muss hier noch bemerken, dass der g-Schlüssel in alten französischen Partituren auch auf der ersten Linie vorkommt und dann französischer Violinschlüssel heisst, z. B. in den Lullyschen Partituren *Amadis*, Paris 1684, *Armide* ebend. 1686 und anderweitig.

Inhalt.

Zweiter Theil.

Einleitung.

Musikalischer Ton. Akustische Verhältnisse.

Wenn man den gemeinschaftlichen Begriff, der den Ausdrücken Klang, Schall, Laut, Ton, Geräusch und ähnlichen zum Grunde liegt, durch einen derselben, z. B. durch Klang bezeichnet, so ist Klang die dem Gehöre vernehmbare Bewegung der Körper*). Von den mancherlei Eigenschaften, welche die Klänge haben können, und wonach wir sie stark, schwach, kreischend, dumpf, schwirrend, brummend u. s. w. nennen, giebt es auch eine, die wir durch den Ausdruck Höhe bezeichnen, und die einem jeden Klange, dem einen in grösserem, dem andern in geringerem Maasse, zukommt, so dass sich jede zwei Klänge in Betreff dieser Eigenschaft mit einander vergleichen lassen und entweder als gleich, oder als ungleich befunden werden, in welchem Falle der eine höher, der andere tiefer heisst. Von dem Begriff der Höhe und Tiefe aber, da er das Resultat einer unmittelbaren Wahrnehmung ist, lässt sich ebensowenig eine Definition geben, wie von den aus den Wahrnehmungen andrer Sinnesorgane hervorgehenden Begriffen, z. B. von süss und sauer, von roth und blau u. a. Wohl kann man aber die in der Natur begründete Ursache dieser Eigenschaften angeben, z. B. man weiss, dass durch die chemische Verbindung gewisser Stoffe ein sauerer oder süsser Geschmack entsteht; man weiss, dass die Körper auf verschiedene Weise die Strahlen des Lichtes aufnehmen und wieder ausstrahlen und hierdurch in verschiedenen Farben erscheinen. Auf eine dem entsprechende Weise muss man von den tieferen Klängen sagen, dass sie durch langsamere und von den höheren, dass sie durch schnellere Bewegungen hervorgebracht werden.

Wenn ein Körper in Bewegung gesetzt wird, so theilt sich dieselbe der Luft mit und gelangt so zu unsern Gehörsnerven. Da die Körper aber oft von

*) Der Griechische Schriftsteller Euklid fängt seine Schrift über die Theilung der Saite mit diesen Worten an: Εἰ ἡσυχία εἴη καὶ ἀκινησία, σιωπὴ ἂν εἴη· σιωπῆς δὲ οὔσης καὶ μηδενὸς κινουμένου, οὐδὲν ἂν ἀκούοιτο. Wenn Ruhe und Unbeweglichkeit stattfände, so würde Schweigen sein, und wenn sich nichts bewegte, würde nichts gehört werden.

der unregelmässigsten Gestalt, oft aus den verschiedenartigsten Substanzen zusammen gesetzt sind, so erfolgen ihre zitternden Bewegungen so ungleichmässig aufeinander, dass ihr Klang in jedem Augenblicke von verschiedener Höhe ist. Andere regelmässigere Körper, z. B. eine ausgespannte Saite, lassen ihre Schwingungen in ganz gleichmässigen Zeiträumen auf einander folgen, und einen solchen Klang, welcher wegen der Gleichmässigkeit der ihn hervorbringenden Bewegungen auf einerlei Höhe bleibt, nennen wir Ton. Töne also unterscheiden sich von andern Klängen durch die Stätigkeit ihrer Höhe. Sie sind das Material der Musik.

Zwischen jeden zwei auf verschiedener Höhe befindlichen Tönen giebt es eine unendliche Menge Zwischentöne, so wie zwischen jeden zwei Bewegungen von verschiedener Geschwindigkeit eine unendliche Menge mittlerer Geschwindigkeiten denkbar sind. Würde nun der Uebergang von einem Tone zu einem andern durch die sämmtlichen unendlich vielen Zwischenstufen geschehen, so würden hierdurch Klänge entstehen, die, weil ihnen die Stätigkeit der Höhe fehlt, keine Töne und folglich für die Musik unbrauchbar wären. Es gehört demnach zum Wesen der Musik, dass der Uebergang von einem Tone zum andern mit Ueberspringung jener unendlichen Zwischenstufen geschieht, d. h., dass die einzelnen Töne durch Zwischenräume auseinander gehalten werden. Den Zwischenraum oder die Entfernung zweier Töne von einander nennt man Intervall. Die musikalischen Töne sind also solche Klänge, die während ihrer ganzen Dauer auf einerlei Höhe bleiben und in Intervallen zu einander überschreiten.

Von zwei verschiedenen Tönen wird, wie oben gesagt, der tiefere durch langsamere, der höhere durch schnellere Schwingungen hervorgebracht; sie stehen also in einem mathematischen Verhältniss zu einander. So bilden z. B. zwei Töne, deren Schwingungszahlen sich wie 1 : 2 verhalten ein grösseres Intervall als zwei, deren Schwingungszahlen das Verhältniss 2 : 3 haben u. s. w. Das Intervall zweier Töne im Verhältniss 8 : 9 oder auch dem von ihm wenig verschiedenen von 9 : 10 nennen wir ganzen Ton, die ohngefähre Hälfte 15 : 16 halben Ton. Die Grundlage aller musikalischen Verhältnisse bildet eine Reihe von Tönen, welche wir die diatonische Tonleiter nennen, in welcher abwechselnd nach zwei grösseren Intervallen (ganzen Tönen) und dann nach drei solchen ein kleineres (ein halber Ton) folgt. Jeder auch nicht musikalisch gebildete Mensch, wenn er nur überhaupt die Töne der Höhe und Tiefe nach unterscheidet, singt unwillkührlich in diesen Verhältnissen. Es hat nämlich diese Tonleiter in der Natur selbst ihren Ursprung, da sie, wie sich unten zeigen wird, aus den einfachsten Zahlenverhältnissen hervorgeht.

Wie der menschliche Verstand einfache Verhältnisse leichter als verwickeltere zu übersehen im Stande ist, so fasst auch unser Ohr solche Intervalle mit grösserer Sicherheit auf, denen ein einfaches Zahlenverhältniss zum

Grunde liegt. Diese einfachen Verhältnisse sind daher die wohltönenderen und bilden die Consonanzen in der Musik; jene complicirteren dagegen die Dissonanzen, welche nicht selbstständig auftreten können, sondern erst einer Vorbereitung und Auflösung durch und in consonirende Verhältnisse bedürfen, wenn sie nicht dem Ohr unangenehm erscheinen sollen; d. h. wenn ein Ton in ein dissonirendes Verhältniss zu den gleichzeitig erklingenden Tönen treten soll, so muss er unmittelbar vorher schon als ein consonirendes Intervall zu den daselbst ihn begleitenden Tönen erklungen sein (dies heisst Vorbereitung) und den unmittelbar nächsten Schritt nicht anders als zur nächst tieferen Tonstufe machen (dies heisst Auflösung). Aus der Zusammenstellung der von einem Tone aus gefundenen einfacheren oder consonirenden Intervalle entsteht denn auch die bereits erwähnte, einer jeden Musik zu Grunde liegende diatonische Tonreihe.

Nächst dem Einklange 1 : 1, ist das einfachste Verhältniss, in welchem zwei Töne zu einander stehen können, 1 : 2; d. h. in dem Zeitraum in welchem der tiefere Ton eine gewisse Anzahl Schwingungen macht, macht der höhere doppelt so viel. Dies ist die Octave, z. B. *C—c*.

Hierauf folgt das Verhältniss 2 : 3; in demselben Zeitraum, in welchem der tiefere Ton zweimal schwingt, schwingt der obere dreimal; dies ist die Quinte, z. B. *c—g*. Als dann kommt das Verhältniss 3 : 4, die Quarte, z. B. *c—f* und hierauf 4 : 5, die grosse Terz, z. B. *c—e*.

Diese hier genannten Intervalle genügen die ganze Tonleiter darzustellen; sämmtlich sind sie Consonanzen, denen sich noch das Verhältniss der kleinen Terz 5 : 6 hinzugesellt, welches wir erhalten, wenn wir einem Tone (z. B. *C*.) seine grosse Terz und Quinte geben; es ist dann die Differenz dieser beiden Intervalle:

$$1 : \tfrac{5}{4} : \tfrac{3}{2} = 4 : 5 : 6.$$

c. e. g. c, e, g.

Zwei Töne, die in dem Verhältniss 1 : 2, oder der Octave stehen, machen auf unser Ohr einen so ähnlichen Eindruck, dass wir sie mit demselben Namen benennen und uns vorstellen, es sei derselbe Ton, nur in einem kleineren Maasstabe. Hieraus geht hervor, dass ein Intervall durch seine Umkehrung (d. h. wenn man den höheren Ton desselben um eine Octave tiefer, oder den tieferen um eine Octave höher setzt) seine consonirende oder dissonirende Eigenschaft nicht verliert. So entsteht aus der Umkehrung der Quinte 2 : 3 die Quarte 3 : 4 und natürlich, umgekehrt, aus der Umkehrung der Quarte 3 : 4 die Quinte 4 : 6 = 2 : 3. Durch die Umkehrung der grossen Terz 4 : 5 die kleine Sexte 5 : 8 und durch die Umkehrung der kleinen Terz 5 : 6 die grosse Sexte 6 : 10 = 3 : 5. Es sind somit alle aus den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6 und deren Verdopplungen bestehenden Verhältnisse Consonanzen.

Von Verbindungen mehrer als zweier Töne kann nur eine Verbindung von dreien consoniren, nämlich die von Grundton, Quint und (grosser oder kleiner) Terz

$$1 : {}^{5}/_{4} : {}^{3}/_{2} \text{ und } 1 : {}^{6}/_{5} : {}^{3}/_{2} =$$
$$4 : 5 \ : 6 \text{ und } 10 : 12 : 15$$

c—e—g und *c—es—g*

mit ihren Umkehrungen. Von diesen Beiden ist aber die erstere mit grosser Terz und Quinte die consonirendere, weil das Verhältniss 4 : 5 einfacher als 5 : 6 ist. In der Musik nennt man diese vollkommenste consonirende Verbindung dreier Töne den harten oder Durdreiklang. Derselbe wird, wie allgemein bekannt, von der Natur selbst hervorgebracht; wenn man z. B. eine Saite von einiger Länge anschlägt, so hört man ausser dem eigentlichen Ton derselben ihre Octave, die höhere Quinte, die Octave der Octave und über dieser die grosse Terz (4 : 5) erklingen. Wenn die ganze Länge der Saite das *Contra-C* angiebt, so sind die mitklingenden Töne folgende:

In eine Octave versetzt.

Bei gleicher Spannung steht die Länge einer Saite zu den Schwingungszahlen in umgekehrtem Verhältniss, d. h. wenn wir annehmen, dass eine Saite, deren Länge wir 1 nennen wollen, in einer Zeiteinheit eine Schwingung macht, so macht die halbe Saite in derselben Zeit zwei (giebt also die Octave an) $^1/_3$ 3, (die Quinte der Octave) $^1/_4$ 4, (die Octave der Octave) $^1/_5$ 5, (die Terz der Doppeloctave) u. s. w. Wenn nun eine längere Saite angeschlagen wird, so schwingt erstens ihre ganze Länge und erklingt in dem ihr eigenen Ton; nebenbei (wenn auch weniger stark) schwingen auch die beiden Hälften für sich; ebenso ihre drei Drittel, ihre vier Viertel; ihre fünf Fünftel u. s. w. Auf diese Weise kommt es, dass man neben dem eigentlichen Tone die oben angegebenen Intervalle leise mitklingen hört. In vielen physikalischen und musikalischen Büchern sind die akustischen Verhältnisse nach Saitenlängen angegeben. Es steht dann also dort die kleinere Zahl für den höheren Ton, während hier die kleinere den tieferen angiebt.

Die diatonische Tonreihe erhält man nun dadurch, dass man einen Ton als Grundton, z. B. *C*, hinstellt, und diesem zunächst die einfachsten Intervalle, seine Quinte (2 : 3) und seine Quarte (3 : 4) beifügt. Auf diese Weise entsteht eine Reihe von drei Tönen *c, f, g*, oder in Zahlen 6 : 8 : 9. Nun bauen wir auf jedem dieser drei Töne einen natürlichen oder Durdreiklang auf und erhalten hierdurch eine Reihe von acht Tönen:

C. — E. F. G. A. H. c. d.
24 — 30. 32. 36. 40. 45. 48. 54.

Den letzten Ton, das höhere *d* versetzen wir, indem wir seine Schwingungszahl durch 2 dividiren, eine Octave tiefer also:

C.	*D.*	*E.*	*F.*	*G.*	*A.*	*H.*	*c.*
24.	27.	30.	32.	36.	40.	45.	48.

Die Tonleiter lässt sich durch Octavenversetzung bis ins Unendliche fortsetzen und heisst, gleichviel welchen ihrer Töne wir als den ersten ansehen, die diatonische Tonleiter oder Tonfolge, oder das diatonische Klanggeschlecht.

A. *H.* *c.* *d.* *e.* *f.* *g.* *a.* *h.* $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. $\bar{g}$.

20. $22\frac{1}{2}$. 24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48. 54. 60. 64. 72. etc.

$^8/_9$ $^{15}/_{16}$ $^8/_9$ $^9/_{10}$ $^{15}/_{16}$ $^8/_9$ $^9/_{10}$ $^8/_9$ $^{15}/_{16}$ $^8/_9$ $^9/_{10}$ $^{15}/_{16}$ $^8/_9$

Wie wir sehen, ist diese Tonreihe aus dreierlei Intervallen zusammengesetzt, 8 : 9, 9 : 10 und 15 : 16. Die beiden ersten Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10, nur wenig, um das kleine Verhältniss 80 : 81, von einander verschieden, nennen wir ganzen Ton, und zwar das erstere 8 : 9 einen grossen ganzen, jenes andere 9 : 10 einen kleinen ganzen Ton; das dritte bedeutend kleinere 15 : 16 aber einen halben Ton.

Diese bis hierher ganz einfachen Zahlenverhältnisse der Töne werden aber durch Folgendes sehr complicirt: Nehmen wir irgend eine Octave dieser diatonischen Scala, z. B. *C—c*, in welcher die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe stehen, was wir Durscala nennen, und bilden dieselbe statt von *c* anfangend von irgend einem anderen Ton, z. B. von *F* aus, so muss die vierte Stufe derselben um einen halben Ton tiefer als *h* zu liegen kommen, und wir nennen sie *b*. Dies *b* muss sich zur dritten Stufe *a* verhalten, wie in *C-dur f* zu *e* = 32 : 30 = 15 : 16; da nun *a* = 40, so muss *b* gleich $42\frac{2}{3}$ sein. Bildet man dagegen eine mit *H* beginnende Durscala, so muss ihre siebente Stufe um einen halben Ton tiefer sein als ihre achte *h* und wir nennen sie *ais*. Sie muss sich zu *h* verhalten, wie in *C-dur h* zu *c*, d. i. 45 : 48 = 15 : 16. Da nun *h* = 45, so ist *ais* = $42\frac{3}{16}$ und also tiefer als *b* = $42\frac{2}{3}$. Keines von beiden bildet also genau die Mitte zwischen *a* und *h*, und wir nennen das Intervall *ais-h* einen grossen und das Intervall *b-h* einen kleinen halben Ton. Ferner passt auch von den Tönen der obigen Scala der für *C-dur* passende Ton *d* = 27 oder in der höheren Octave = 54 nicht genau für *F-dur*, wo er als sechster Ton von *F* sich zu diesem verhalten müsste wie in *C-dur a* zu *C*, d. i. wie 40 : 24 = 5 : 3. Da nun *f* = 32, so ist das als sechster Ton zu ihm gehörige *d* = $53\frac{1}{3}$, während in der obigen Scala dasselbe = 54, also etwas höher ist. Derartige kleine Unterschiede von der obigen Scala finden überall statt, wenn man von irgend einem andern Ton als *C* ausgehend eine Durscala bildet. Z. B. von *D* = 27 aus ist die fünfte Stufe *a*, wenn sie dem Verhältniss von *c* : *g* =

24 : 36 = 2 : 3 entsprechen soll $40\frac{1}{2}$, während dies *a* in der obigen Scala = 40 ist — und so überall.

Somit sind die oben angegebenen Zahlenverhältnisse nur für die eine ihnen beigeschriebene diatonische Scala, innerhalb welcher *C-dur* liegt, genau richtig. Bei jeder andern, welche eine mit einem anderen Tone als *C* beginnende Durscala enthalten soll, würden immer einige Töne etwas anders klingen müssen, so wie wir z. B. sahen, dass für *D-dur* ein etwas höheres *a* nöthig ist als für *F-dur* und *C-dur*, und dass der Zwischenton zwischen *a* und *h* als vierter Ton von *F-dur* etwas höher klingt, denn als siebenter von *H-dur* u. dgl.

Da aber diese Unterschiede nicht sehr bedeutend sind, so bedient man sich der gleichschwebenden Temperatur, d. h. man theilt die Octave in zwölf gleiche Intervalle, wodurch jener Unterschied von grossen und kleinen ganzen Tönen und von grossen und kleinen halben Tönen wegfällt, indem man jedes dieser zwölf Intervalle der nunmehr sogenannten chromatischen Tonleiter für einen halben Ton nimmt, deren je zwei einen ganzen Ton bilden.

Um das Verhältniss eines solchen temperirten halben Tones (d. h. den zwölften Theil einer Octave) zu berechnen, verfährt man folgendermassen: Wenn der Grundton 1 Schwingung macht, macht der nächst höhere $1 . x$, der folgende $1 . x^2$ u. s. w. Die Octave mithin $1 . x^{12} = 2$. Es ist also:
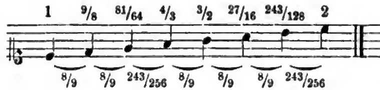
$$12.\ log\ x = log\ 2$$
$$12.\ log\ x = 0{,}3010300$$
$$log\ x = \frac{0{,}3010300}{12} = 0{,}025085$$
$$x = 1{,}059463.$$

Also wenn man die Schwingungszahl irgend eines Tones hat, so erhält man die des folgenden, indem man die des ersteren mit 1,059463 multiplicirt. Hiernach berechnet sind nun die Schwingungszahlen der innerhalb einer Octave befindlichen zwölf temperirten halben Töne folgende:

c . . . . . . = 1
cis oder *des* = 1,059463 . .
d . . . . . . = 1,122460 . .
dis oder *es* . = 1,189206 . .
e . . . . . . = 1,259920 . .
f . . . . . . = 1,334839 . .
fis oder *ges*. = 1,414212 . .
g . . . . . . = 1,498306 . .
gis oder *as*. = 1,587400 . .
a . . . . . . = 1,681790 . .
b oder *ais* . = 1,781796 . .
h . . . . . . = 1,887746 . .
c . . . . . . = 2.

Diese Art zu temperiren (von den natürlichen Verhältnissen abzuweichen) ist um so mehr zu rechtfertigen, da auch in der Zeit, wo die Musik sich streng in den Gränzen des diatonischen Geschlechts hielt, es unmöglich war, die Verhältnisse in ihrer ursprünglichen Grösse auszuführen. Gehen wir nämlich zu einer näheren Betrachtung der einzelnen durch diese Tonreihe entstandenen Intervalle über, so sehen wir, dass die Octaven alle rein sind, d. h. genau in dem Verhältniss 1 : 2 stehen, ebenso die grossen Terzen 4 : 5 mit ihren Umkehrungen den kleinen Sexten 5 : 8. Abweichungen von den reinen Verhältnissen sahen wir jedoch bei der Quinte, der Quarte und der kleinen Terz. Es verhält sich nämlich die Quinte *D-A* nicht wie 2 : 3, sondern wie 27 : 40, ebenso die Umkehrung derselben *A : d* nicht wie 3 : 4, sondern wie 20 : 27 — ferner die kleine Terz *d-f* nicht wie 5-6, sondern wie 27 : 32 und die grosse Sexte *F-d* nicht wie 3 : 5, sondern wie 16 : 27. Diese vier Intervalle differiren sämmtlich um den Unterschied des grossen und kleinen ganzen Tones, um das Verhältniss 80 : 81 von ihrer ursprünglichen Reinheit und sind somit für das Ohr unerträglich und für den Sänger unausführbar. Indess so vollkommen ist dennoch das menschliche Ohr nicht, dass es durch ganz kleine Abweichungen von der Reinheit unangenehm berührt würde, und so hat man diese Unvollkommenheit des Ohres benutzt und hat den in einigen Intervallen vorhandenen Missstand durch die obengenannte gleichwebende Temperatur auf die ganze Tonleiter ausgeglichen. Also auch in den früheren Zeiten, in denen man streng in der diatonischen Reihe blieb, ist man in der Praxis (vielleicht unbewusst) von den ursprünglichen Verhältnissen abgewichen und hat die Intervalle mit der Vorstellung, dass die ganzen Töne gleich seien und genau das doppelte des halben Tones betrügen, intonirt.

Die Griechen, deren musikalisches System ebenfalls auf den diatonischen Verhältnissen beruhte, liessen bei ihren Berechnungnn der Tonreihe das Verhältniss der Terz (4 : 5) und somit auch den natürlichen Dreiklang gänzlich ausser Acht, und bestimmten alle Töne nur durch das Verhältniss der Quinte (2 : 3) und der Octave (1 : 2). Wenn sie also z. B. den Ton *C* als Grundton annahmen, so fügten sie diesem zunächst die tiefere Quinte *F* hinzu, alsdann die höhere *g*, diesem *g* die Quinte *d*, dem *d* die Quinte *a*, dem *a* die Quinte *e* und schliesslich dem *e* die Quinte *h*. Auf diese Weise entsteht, wenn wir die Töne durch Octavenversetzung neben einander stellen, allerdings eine Tonreihe, die in Bezug auf die Lage der halben und ganzen Töne unsrer diatonischen Tonleiter congruent ist und in der ausserdem die oben gerügten schiefen Verhältnisse der Quinte *D-A* (27 : 40) und der Quarte *A-d* (20 : 27) vermieden sind; es stellen sich aber andere bei Weitem unharmonischere Verhältnisse heraus. In dem Folgenden geben die Zahlen über den Noten das Verhältniss zum Grundton *c*, die unteren die Entfernung zwischen zwei neben einander liegenden Tönen an:



Diese Tonreihe enthält nicht das Verhältniss 9 : 10, sondern die ganzen Töne sind alle gleich gross und stehen in dem Verhältniss 8 : 9; hierdurch wird die grosse Terz zu gross und verhält sich nicht mehr wie 4 : 5, sondern wie 64 : 81 — ferner sind die kleinen Terzen sämmtlich zu klein und stehen in dem Verhältniss 27 : 32 (die Entfernung *d-f* in der ersten Berechnung). Die sehr complicirten Verhältnisszahlen der Terzen sind wohl Ursache, dass dieses Intervall von den Griechen und mit ihnen von späteren Theoretikern zu den dissonirenden Intervallen gezählt wurde. Eine weitere Auseinandersetzung der griechischen Tonverhältnisse findet man bei Friedrich Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847 pag. 15—22. — Wie wir sehen, liegt es in der Natur der Zahlen, dass sich keine vollkommen reine Tonleiter darstellen lässt; jedenfalls ist aber der modernen, zuerst beschriebenen Berechnung der Vorzug vor der alt-griechischen zu geben, weil letztere gerade diejenige Verbindung mehrerer zu gleicher Zeit erklingender Töne unrein darstellt, die man als das Fundament aller Harmonie ansehen muss, den Durdreiklang, welcher in den mitklingenden Tönen einer Saite von der Natur selbst hervorgebracht wird, und in dem einfachen Verhältniss 4 : 5 : 6 steht.

Diese kurze Angabe der akustischen Beschaffenheit der diatonischen Tonleiter muss uns von der Nothwendigkeit einer Temperatur überzeugen, sei dieselbe, wie auf unsern Tastinstrumenten (Clavieren und Orgeln) gleichschwebend und feststehend, oder wie beim A-capella-Gesange von den Zufälligkeiten der Harmonie abhängend. Dennoch findet man aber bisweilen selbst in neueren Werken die sonderbarsten Ansichten aufgestellt; so schreibt Simon Sechter, ein als Contrapunktist allgemein anerkannter Musiker in Wien, in seinen Grundsätzen der musikalischen Composition, Leipzig 1853, Th. 1. pag. 51 und 52, dass in der Durtonleiter der Dreiklang auf der zweiten Stufe (*d-f-a*) unreiner als die übrigen und daher am besten mit einer Vorbereitung und Auflösung wie die Dissonanzen anzuwenden sei. Einen andern Fehler macht er darin, dass er keine allgemeine diatonische Tonreihe annimmt, in welcher sich Dur und Moll nur durch ihren Anfangston (oder durch ihre Lage in derselben) unterscheiden; sondern er betrachtet beide Arten für sich und kommt zu dem merkwürdigen Resultat, dass z. B. in *A-moll* die Quinte *h-fis* (?!) in jenem unreinen Verhältniss 27 : 40 stehe.

Intervalle.

Unter Intervall haben wir also die Entfernung zweier Töne von einander zu verstehen. Alle zu betrachtenden Intervalle liegen innerhalb einer Octave; die grösseren sieht man nur als durch Octavenversetzung eines seiner Glieder weiter auseinandergerückt an. So ist z. B. die Decime gleich der Terz, die Undecime gleich der Quarte u. s. w. Eine Ausnahme hiervon macht die None, die im mehrstimmigen Satz (worüber erst weit später die Rede sein wird) eine doppelte Behandlung verlangt. Aber auch hierbei kommt es nicht darauf an, ob ihre Töne nur um eine Secunde oder wirklich um eine None entfernt sind, sondern es handelt sich nur darum, welcher ihrer beiden Töne als Dissonanz vorbereitet und aufgelösst werden muss. Die in der diatonischen Tonreihe enthaltenen Intervalle sind nun folgende:

1. Der Einklang verdient, da beide seiner Töne von gleicher Höhe sind, nicht eigentlich den Namen eines Intervalles.

2. Die kleine Secunde oder der halbe Ton kommt zweimal in der Tonleiter vor: *e-f* und *h-c*.

3. Die grosse Secunde oder der ganze Ton kommt fünfmal vor: *c-d*, *d-e*, *f-g*, *g-a*, *a-h*.

4. Die kleine Terz besteht aus einem ganzen und einem halben Ton und kommt viermal vor: *d-f*, *e-g*, *a*-$\bar{c}$, *h*-$\bar{d}$.

5. Die grosse Terz besteht aus zwei ganzen Tönen und kommt dreimal vor: *c-e*, *f-a*, *g-h*.

6. Die reine Quarte besteht aus zwei ganzen und einem halbem Ton, und kommt sechsmal vor: *c-f*, *d-g*, *e-a*, *g*-$\bar{c}$, *a*-$\bar{d}$, *h*-$\bar{e}$.

7. Der *Tritonus* oder die übermässige Quarte besteht aus drei ganzen Tönen und kommt nur einmal vor: *f-h*.

8. Die verminderte oder falsche Quinte, die Umkehrung des *Tritonus*, besteht aus zwei ganzen und zwei halben Tönen und kommt auch nur einmal vor: *h*-$\bar{f}$.

9. Die reine Quinte, die Umkehrung der reinen Quarte, besteht aus drei ganzen und einem halben Tone, sie kommt sechsmal vor: *c-g*, *d-a*, *e-h*, *f*-$\bar{c}$, *g*-$\bar{d}$, *a*-$\bar{e}$.

10. Die kleine Sexte, die Umkehrung der grossen Terz, besteht aus drei ganzen und zwei halben Tönen; sie kommt dreimal vor: *e*-$\bar{c}$, *a*-$\bar{f}$, *h*-$\bar{g}$.

11. Die grosse Sexte, die Umkehrung der kleinen Terz, besteht aus vier ganzen und einem halben Ton; sie kömmt viermal vor: *c-a*, *d-h*, *f*-$\bar{d}$, *g*-$\bar{e}$.

12. Die kleine Septime, die Umkehrung des ganzen Tones, besteht aus vier ganzen und zwei halben Tönen und kommt fünfmal vor: *d*-$\bar{c}$, *e*-$\bar{d}$, *g*-$\bar{f}$, *a*-$\bar{g}$, *h*-$\bar{a}$.

13. Die grosse Septime, die Umkehrung des halben Tones, besteht aus fünf ganzen und einem halben Ton; sie kommt zweimal vor: *c-h* und *f-e*.

14. Die Octave besteht aus fünf ganzen und zwei halben Tönen und steht auf jeder der sieben diatonischen Tonstufen.

Benennung der Töne.

Den Gebrauch der sieben ersten Buchstaben unsres Alphabetes

A B C D E F G

für die Octave der diatonischen Tonreihe, in welcher der halbe Tonschritt vom zweiten zum dritten und vom fünften zum sechsten Tone liegt,



schreibt man allgemein Gregor dem Grossen (Papst von 591 bis 604) zu, welcher sich um den Kirchengesang seiner Zeit so grosse Verdienste erworben hat, dass man noch heutzutage nach ihm den katholischen Kirchengesang den Gregorianischen nennt. Der Buchstabe *B* bezeichnete anfangs die um einen ganzen Ton von *A* entfernte Tonstufe, unser *H*. Bei dem Bedürfniss aber über die diatonische Tonleiter hinauszugehen und wohl hauptsächlich, um von dem Ton *F* eine reine Quarte aufwärts singen zu können, nahm man sehr bald ein doppeltes *B* an, und nannte dasselbe, wenn es einen ganzen Ton von *A* entfernt war *B quadratum* (wofür wir jetzt den achten Buchstaben *H* gebrauchen); war es dagegen nur einen halben Ton entfernt, *B rotundum*. Hierfür haben wir die Benennung *B* beibehalten. Einige Nationen, z. B. die Engländer, gebrauchen den Buchstaben *H* noch nicht; sie nennen unser *H* *B sharp*, unser *B* dagegen *B flat*.

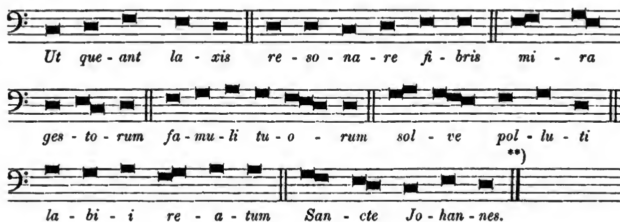
Wenn man die diatonischen Töne verlässt, so hängt man bei einer Erhöhung durch ein Kreuz dem ursprünglichen Namen die Buchstaben *is*, bei einer Erniedrigung durch *b* nur ein *s* oder *es* an: *c-cis-ces*, *d-dis-des*, *e-eis-es* u. a. Bei den bisweilen vorkommenden doppelten Versetzungen stellt man die Namen doppelt *g-gisgis-gesges*, *h-hishis-bb* u. a. Diese überaus bequeme und einfache Benennungsweise ist in Deutschland allgemein im Gebrauch; in England und Holland bedient man sich auch der Buchstaben, drückt aber die Erhöhung und Vertiefung im Englischen durch *sharp* und *flat* (*c-sharp=cis*, *c-flat=ces*) und im Holländischen durch *Kruis* und *bmol* aus. In Italien und Frankreich gebraucht man dagegen statt der Buchstaben *c d e f g a h* die sieben Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* und zwar

mit dem Zusatz *diesis* und *bmoll* für unser *is* und *es*. Diese Italienisch-Französische Bennenung ist oft sehr weitschweifig, zumal sie statt unseres Dur und Moll die Wörter *major* und *minor* gebrauchen. Wenn wir z. B. im Deutschen sagen „Vorspiel in *Cis-moll*“ so muss der Franzose dies umschreiben „*Prélude dans le ton d'Ut dièse mineur*“ u. dgl.

Die Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (denen erst ganz spät von den Franzosen die siebente *si* hinzugefügt ist) stammen aus dem Mittelalter her; sie sind die Anfangssylben folgender Sapphischen Strophe:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johannes).*

Die Melodie dieses Gesanges war so beschaffen, dass die Anfangsnote einer jeden Reihe immer um einen Ton höher lag. Die erste Reihe begann mit *C*, die zweite mit *D*, die dritte mit *E*, die vierte mit *F*, die fünfte mit *G*, die sechste mit *A*, und nur die letzte wich hiervon ab und ging wieder zurück nach *G*.



---

*) Als Dichter dieses noch um mehrere Strophen längeren Hymnus an den heiligen Johannes wird gewöhnlich Paulus Diaconus (genannt Winfried, auch Warnefried) ein Zeitgenosse Carls des Grossen angegeben. Derselbe ist 730 in der Lombardei geboren; er starb 800 als Mönch im Kloster Monte Cassino. In der späteren Zeit hat man für die sechs Sylben einen Versus memorialis gemacht, der den Zweck der Musik so bezeichnet:

Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
Ut relevet miserum fatum solitosque labores.

**) Die hier durch Guido mitgetheilte, später durch Gafurius u. a. wieder angeführte Melodie ist nicht die einzige dieses Gedichts. Es finden sich später andere, in welchen die Versanfänge nicht mehr den Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* entsprechen. Auch der Text wurde in der Reformationszeit, um ihn für die lutherische Kirche brauchbar zu machen, von D. Urban Regius aus Lüneburg (1532) geändert. Vergl. Lucas Lossius, *Psalmodia*, *hoc est cantica sacra* etc. Wittenberg 1579, fol. 282. Eine wiederum von dieser sehr abweichende Melodie hat Mettenleiter in seinem *Enchiridion Chorale* (Regensburg 1853) aufgenommen.

Diese Eigenthümlichkeit der Melodie benutzte Guido von Arezzo, seinen Schülern das Treffen der Töne beizubringen. Vergl. Gerbert, *script. eccl.* II. p. 45 — Forkel, Geschichte der Musik II. pag. 264 u. 265*) Dies ist als der Anfang der später so ausgebreiteten durch Jahrhunderte hindurch im Gebrauch gebliebenen Solmisation anzusehen, in welcher man, neben den Buchstaben, die sieben Töne mit den sechs Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la,* benannte. Dieselben entsprachen also zunächst den Tönen *c, d, e, f, g, a,* einem Hexachord, in welchem von der dritten zur vierten Stufe der halbe Tonschritt liegt. Genau dasselbe Verhältniss finden wir in den Tönen *g-a-hc-d-e,* und, wenn wir das *b rotundum* annehmen, auch in der Tonreihe *f-g-ab-c-d.* Es war daher natürlich, dass man dieselben Verhältnisse mit denselben Namen benannte. Es wurden nun die in früherer Zeit angenommenen zwanzig Töne auf folgende Weise in sieben Hexachorde zusammengestellt:

	ee							*la*
excellentes	dd						*la*	*sol*
	cc						*sol*	*fa*
	bb						*fa*	♮ *mi*
	aa					*la*	*mi*	*re*
superacutae	g					*sol*	*re*	*ut*
	f					*fa*	*ut*	
	e				*la*	*mi*		
	d			*la*	*sol*	*re*		
acutae	c			*sol*	*fa*	*ut*		
	b			*fa*	♮ *mi*			
	a		*la*	*mi*	*re*			
	G		*sol*	*re*	*ut*			
finales	F		*fa*	*ut*				
	E	*la*	*mi*					
	D	*sol*	*re*					
	C	*fa*	*ut*					
graves	♮	*mi*						
	A	*re*						
	Γ	*ut*						

*) Auch die Kiesewetter'sche Schrift: Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken (aus Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation *sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo* von Luigi Angeloni), Leipzig 1840 enthält pag. 31 u. f. Interessantes über diesen Gegenstand.

Diese Tabelle der Hexachorde finden wir bei den theoretischen Schriftstellern des XVI. Jahrhunderts immer von demselben Umfang, von dem tiefen *G* (welches durch ein griechisches Gamma Γ bezeichnet wurde) bis zum zweigestrichenen *e*. Jedenfalls war *A* ursprünglich der tiefste Ton; aber man hat wohl aus dem Grunde ein noch tieferes *G* hinzugefügt, damit man gleich zu Anfang des Systems ein vollständiges Hexachord bilden könnte, oder, wie es in einem mir gehörigen handschriftlichen Tractat *Musicae artis liberalis institutio pro primis thyronibus* 1540 (ohne Namen) heisst: Γ-*ut praecedit A-re, cum prima sit litera inter septem, ut D-finale* διὰ πέντε (d. i. die reine Quinte) *sub se facere possit**).

Die Eintheilung der Töne, wie wir sie oben sahen, in Klassen von je vieren *graves, finales, acutae, superacutae* und *excellentes* steht an Stelle unserer heutigen Benennung grosse, kleine, eingestrichene, zweigestrichene u. s. w. Octave.
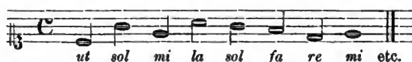
Ueber das Γ heisst es beim Henricus Loritus Glareanus, einem durch seine musikalischen Kenntnisse ausgezeichneten Philologen und Verehrer der klassischen Wissenschaften, hauptsächlich des Griechischen (*Dodecachordon,* Basel 1547 pag. 2): *Has autem claves in ordinem tanquam in scalam quandam, ad Graecam olim chordarum dispositionem redegit Guido Aretinus, eximiae eruditionis vir, quem nostra aetas sequitur, ita, ut infimo gradu in linea parallela poneret vocem Ut, praescripta tertia Graecorum litera* Γ. *Nempe ut haud immemores essemus hanc disciplinam, ut alias omnes, a Graecis esse.* (Es brachte aber diese Schlüssel in die Stufenfolge einer Tonleiter gemäss der altgriechischen Anordnung der Saiten Guido von Arezzo ein Mann von ausgezeichneter Bildung, dem unser Zeitalter folgt; so dass er auf die unterste Linie den Ton *Ut* setzte, den er mit dem dritten griechischen Buchstaben Γ bezeichnete. Und zwar damit wir eingedenk seien, dass diese Wissenschaft, wie alle andern, von den Griechen herstammt.) Unter *Clavis* ist hier, und vielfach in den alten Theoretikern, nicht das vorgesetzte Zeichen, unser Schlüssel, zu verstehen, sondern die bezeichnete Tonhöhe selbst. So heisst es in dem oben angeführten Manuscript: *Clavis est litera vocis formandae index, lineae adhaerens aut linearum intervallo: Sunt viginti claves:* Γ-*ut, A-re,* ♮-*mi etc.* Dieser Sprachgebrauch ist so allgemein geworden, dass man heutzutage noch häufig die Tasten des Claviers und der Orgel die *Claves* nennt; und unser Clavier selbst hat seinen Namen von ihnen bekommen.

Es sei aber gleich hier bemerkt, dass man einen Unterschied zwischen

*) Man hat dem Guido von Arezzo den Vorwurf gemacht, er habe das Γ hinzugefügt und hierdurch seinem Namen ein Gedächtniss stiften wollen. Dagegen spricht aber Cap. II seines Micrologs, wenn er dort sagt: *Imprimis ponatur* Γ *graecum, a modernis adjunctum.* Ebenso heisst es an einer anderen Stelle: *Gamma graecum quidam ponunt ante primam lineam.*

claves signatae und *claves non signatae* machte. Die ersteren sind das, was wir Schlüssel nennen, und sind nach der Angabe der Alten fünf: 1) der Schlüssel für das Γ, 2) der *F*-Schlüssel für das *F finale*, 3) *C*-Schlüssel, für das *C acutum*, 4) der *G*-Schlüssel für das *G superacutum* und 5) der *D*-Schlüssel für das *D excellens*. In der Mensuralmusik findet man indessen nur die drei bei uns gebräuchlichen, den *F*-, *C*- und *G*-Schlüssel, angewandt.

Wie wir gesehen, standen die Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* zunächst für die Töne *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, und diese Bedeutung behielten sie auch, wenn der Gesang den Hexachord nicht überstieg:



Sang man aber die Tonleiter weiter hinauf, so musste die sogenannte Mutation, eine Verwechslung der Namen, eintreten, welche sich danach richtete, ob die folgende siebente Stufe einen ganzen oder halben Ton von der sechsten entfernt lag, ob, wie in den folgenden Beispielen, *h* oder *b* folgte. Im ersteren Falle sang man alsdann:



im anderen Falle:



Das Hauptaugenmerk wurde auf den halben Tonschritt gerichtet, welcher stets durch die beiden Sylben *mi-fa* bezeichnet werden musste, weshalb man häufig dieses Intervall also benannt findet.

Von neueren Werken, welche über die Solmisation weitläuftiger unterrichten, ist besonders zu nennen Antony, archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, Münster 1829 (pag. 36 u. f.). Ferner findet man manches Beachtenswerthe in Forkels Geschichte der Musik, Th. II. pag. 180 u. f. Mit besonderer Ausführlichkeit behandelt Joh. Adolph Scheibe diesen Gegenstand in seinem Buche über die musikalische Composition. Th. I. pag. 464—488 *).

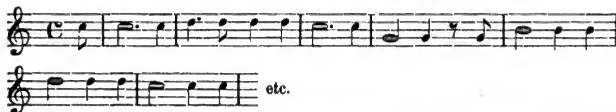
Trotz der grossen Unbequemlichkeit, welche dadurch entstehen musste, dass man sieben Töne mit nur sechs Namen bezeichnete, finden wir die Solmisation in der ganzen musikalischen Welt verbreitet, und späterhin kam sie nur

*) Genanntes Werk, welches sich vor vielen andern seiner Zeit durch Gründlichkeit auszeichnet, erschien zu Leipzig 1773; es wurde nicht vollendet; der Verfasser starb bald nach Druck des ersten Bandes 1774.

durch den häufigeren Gebrauch der versetzten Tonarten ausser Anwendung. Sie hat aber bis ins siebzehnte und selbst ins achtzehnte Jahrhundert hinein ihre Anhänger und heftigen Vertheidiger gefunden, z. B. den berühmten Kirchenliedercomponisten Johann Crüger: Rechter Weg zur Singkunst, Berlin 1660; — ferner 1717 den Erfurter Organisten Buttstedt *(Ut, re, mi, fa, sol, la tota musica aeterna)*, gegen welchen Mattheson mit einer Gegenschrift (das beschützte Orchester, Hamburg 1717) scharf zu Felde zog. Ein Verzeichniss der zahlreichen Schriften, welche für und wider diesen Gegenstand erschienen sind, findet man in Forkels allgemeiner Litteratur der Musik, Leipzig 1792 pag. 268—273, auch in C. F. Beckers musikalische Litteratur, Leipzig 1836 pag. 266—271.

Notation.

Die älteste Tonschrift oder Notation, über welche wir sichere Nachricht haben, ist die der alten Griechen. Ueber die früheren wissen wir nichts. Mehrfach hat man versucht, die hebräischen Accente als Musiknoten auszulegen; so neuerdings Leopold Haupt in seiner kleinen Schrift: Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen, Leipzig 1854. Derselbe legt die Durtonleiter zum Grunde, für welche Annahme aber der Beweis fehlt, da er Nichts über die Lage der halben Töne in den Scalen der Hebräer und über die akustischen Verhältnisse derselben beibringt; auch macht der Vergleich mit den überlieferten Melodien der Griechen, welchen nicht die Durscala zum Grunde liegt, jene Annahme nicht wahrscheinlich. Ihr gemäss aber nimmt Haupt die beiden Accente *Silluk* und *Munach*, welche aus dem *Aleph* entstanden sein sollen, für die Prime *c*, den *Geresch* und *Tiphcha* (als aus *Beth* entstanden) für die Secunda *d* u. s. w. an. Auffallend scheint bei den so gefundenen Melodien auch dies, dass in den einzelnen Takten der Ton niemals wechselt, auch wenn mehrere Sylben in einem und demselben stehen, z. B. Ps. 13 (der erste in der Haupt'schen Schrift):
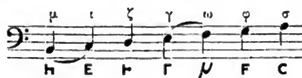


Die Musiknoten der Griechen bezeichneten nur die Tonhöhe, nicht die Zeitdauer, welche sich entweder aus dem Versmaasse der Gesänge, über deren einzelnen Sylben sie geschrieben wurden, oder aus hinzugefügten Werthzeichen ergab. Die kürzeste Dauer (*tempus primum*, σημεῖον, *elementum* d. i. die ge-

wöhnliche Dauer einer kurzen Sylbe) wurde gar nicht, die doppelte durch —, die dreifache durch ⌞, die vierfache durch ⊔ und die fünffache durch ш bezeichnet; die einzeitige Pause durch Λ und die längere durch Verbindung dieses Zeichens Λ mit den angegebenen Werthzeichen. Wir kennen dieselben aus dem *Anonymus de Musica, prim. ed.* F. Bellermann, Berlin 1841.
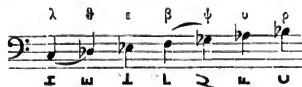
Für den Ton selbst hatten die Griechen eine doppelte Bezeichnung, die eine für den Gesang, die andere für Instrumente. In dieser letzteren stehen die Zeichen, gleich unsern einfachen (d. h. nicht durch ♯ oder ♭ versetzten) Noten zuvörderst für die Töne einer diatonischen Tonleiter, und erhalten dann zum Ausdruck der Erhöhung um einen grossen oder kleinen Halbton eine veränderte Lage, z. B.

⊢ = *d*, ⊥ = *es*, ⊣ = *dis*.
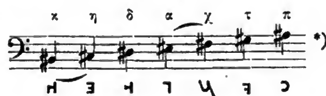
Eine Verschiedenheit dieser Bezeichnung von unserer entsteht nur dadurch, dass erstens der in der diatonischen Scala vorkommende Halbton wie *e-f*, *h-c* und ebenso *c-des*, *fis-g* u. s. w., den wir den grossen Halbton vom Verhältniss 15 : 16 nennen, den Alten für den kleinen gilt, vom Verhältniss 243 : 256; und dagegen unser kleiner *f-fis*, *as-a* u. s. w. für den grossen, und folglich *fis* höher ist als *ges*, *cis* höher als *des* u. s. w.; — und zweitens, dass sie diesen ihren kleinen halben Tonschritt, während sie ihn zwar in der einfachen diatonischen Scala (*e-f* und *h-c*) gleich uns durch zwei ursprünglich verschiedene Noten bezeichnen, ausserdem als eine Erhöhung des tieferen der beiden Töne ansehen und ihn durch die unserm ♯ entsprechende Umlegung seines Zeichens ausdrücken, woher es kommt, dass sie für *f* und *c* zwei ganz gleich bedeutende Noten erhalten. Somit entsteht z. B. aus folgendem Theile der diatonischen Scala



diese um einen kleinen Halbton erhöhte:



und diese um einen grossen Halbton erhöhte:



*) In dieser Zeile haben für das regelmässige ⅂ die meisten Handschriften das Zeichen Ł.

Dies hier angeführte Stück der nach beiden Seiten hin längeren Tonreihe ist die alte siebensaitige zuerst von Terpander (im 7. Jahrhundert vor Christus) gebrauchte Scala; erst später wurde sie unten bis *F* und oberhalb bis $\bar{a}$ erweitert, während die noch höheren Töne durch die mit einem Strich versehenen Noten der nächst tieferen Octave bezeichnet wurden. Diese nicht mitgerechnet beträgt also die Zahl aller Instrumentalnoten $3 \times 17 = 51$; hierzu die nachher zu erwähnenden gleichfalls 51 Gesangnoten gerechnet, hatten die Griechen 102 Noten. Die von Burette zuerst gemachte seltsame Angabe von 1620 Musiknoten der Griechen finden sich noch zuweilen in neueren Schriften über diesen Gegenstand*).

Die in den obigen Beispielen über die Noten gesetzten kleinen griechischen Buchstaben zeigen die Art, wie die Töne für den Gesang durch das griechische Alphabet bezeichnet worden sind. Man fing nämlich beim eingestrichenen *fis* mit α an und ging mit dem Alphabet abwärts, so dass man beim *f* (in der obersten Zeile) mit ω anlangte, worauf man wieder mit α beginnend fortfuhr, und sich dabei, so wie auch bei den über dem eingestrichenen *fis* liegenden Noten umgelegter oder anderweitig entstellter Buchstaben bediente. Diese zweite Bezeichnung (für den Gesang) ist um vieles jünger als die (Anfangs ohne Zweifel auch für den Gesang gebrauchten) Instrumentalnoten, da sie die verlängerte Scale, die behufs der Modulationen gebrauchten Halbtonerhöhungen und das erst im fünften Jahrhundert zu 24 Buchstaben erweiterte Alphabet zum Grunde legen.**) Ob auch die Instrumentalnoten aus griechischen Buchstaben entstanden sind, wie Fortlage***) meint, ist zweifelhaft. Sie können leicht, gemäss der Pythagoräischen Lehre von der Sphärenmusik, wonach die Töne der siebensaitigen Leyer den Himmelskörpern Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Mercur und Mond entsprachen, aus den Zeichen für diese entstanden sein. Eine Andeutung dafür kann man in der Aehnlichkeit der Zeichen für *H* und *a* (ℎ und C) mit den Zeichen des Saturn ♄ und des Mondes ☾ finden. Siehe über diesen Gegenstand Friedrich Bellermann, Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847; ferner Vincent, *Notice sur divers*

*) Z. B. Dehn, Harmonielehre, pag. 16 u. 17. Ebenso Kiesewetter, Geschichte der Europ. Abendl. Musik. 2. Aufl. Leipzig 1846. pag. 112 u. 113. Burette's Irrthum rührte daher, dass er die sämmtlichen Töne der vom Griechischen Schriftsteller Alypius überlieferten Scalen zählte, ohne zu bemerken, dass darin die gleichen Tonhöhen einerlei Bezeichnung haben. Alypius giebt nämlich 15 Scalen von je 18 Tönen (= 270) und zwar in drei Klanggeschlechtern ($3 \times 270 = 810$), jeden Ton mit der Instrumental- und mit der Vocalnote bezeichnet ($2 \times 810 = 1620$).

**) Die Notirung aller Halbtonstufen durch Umlegung der Instrumentalnoten und Hinzufügung des Alphabets gehört vielleicht dem Stratonicus (im 4. Jahrh.), von welchem Athenaeus (8, pag. 352) sagt, er habe Vielsaitigkeit eingeführt und Notentabellen zusammengestellt, — während Aristides Quintilianus, wenn er (pag. 28) die Noten dem Pythagoras (im 6. Jahrh.) zuschreibt, nur die Notirung der lange Zeit allein gebrauchten einfachen diatonischen Scale meinen kann. Vergl. Rich. Volkmann zum Plutarch de musica, Leipzig 1856. pag. 64.

***) S. dessen Schrift: Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, Leipzig 1847.

manuscrits Grecs relatifs à la musique im 2. Theile des XVI. Bandes der *Notices et extraits des manuscrits* etc. Paris 1847.

Die Römer, welche in der Musik, wie in den andern Künsten Nachahmer der Griechen waren, haben schwerlich eine eigenthümliche Notation gehabt, sondern die griechische adoptirt, wie aus des Boethius Schrift über die Musik hervorgeht*). Dieser ist zwischen d. J. 470 und 475 geboren und i. J. 524 gestorben. Unter seinen zahlreichen theologischen, philosophischen und mathematischen Schriften befinden sich *De musica libri V.* Da diesem Schriftsteller in seinen theoretischen Auseinandersetzungen der Gebrauch der oft sehr langen griechischen Namen unbequem war, so hat er mehrfach in den Beispielen lateinische Buchstaben angewandt, indess ohne Rücksicht auf die damit bezeichneten Töne, sondern nur, wie wir mathematische Figuren mit Buchstaben bezeichnen. Im 13. Capitel des IV. Buches (*De consonantiarum speciebus*) bezeichnet er z. B. den Ton *h* mit dem Buchstaben A, den Ton *c* mit B, den Ton *d* mit C u. s. w. Dagegen weiter unten im 16. Capitel wird die gewöhnliche zwei Octaven lange Mollscala ($A - \bar{a}$) mit den Buchstaben A bis P bezeichnet. Aus diesem Gebrauch der Buchstaben ist der ziemlich weit verbreitete Irrthum entstanden, dass Boethius, der übrigens selbst mehrere Tabellen in griechischen Musiknoten giebt, namentlich eine sehr vollständige im 15. Capitel des 4. Buches, die funfzehn ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets (A — P) zur Notation angewandt habe. So schreibt Coussemaker in seiner *Histoire de l'harm. au moyen âge,* wo er von pag. 149 über die verschiedenen Arten der Notation spricht: *Suivant Boèce, cette notation aurait consisté dans les quinze premières lettres de l'alphabet romain.* Diese funfzehn Buchstaben sollen nun später durch Gregor den Grossen, welcher eingesehen, dass zwischen den Reihen A—H und H—P kein wesentlicher Unterschied bestehe, auf die ersten sieben Buchstaben A—G zurückgeführt sein. Diese Ansicht widerlegt sich aber durch die obigen Bemerkungen über den Boethius von selbst; wohl ist es aber möglich, dass Gregor selbstständig zuerst die Buchstaben A—G zur Bezeichnung und Benennung der Töne verwandt hat. Diese sogenannte Gregorianische Notation findet sich indessen nur in den theoretischen Schriften des Mittelalters vor; dagegen ist sie in den zahlreichen liturgischen Gesangbüchern, welche uns vom VIII. bis XII. Jahrhundert aufbewahrt sind, nicht in Gebrauch gewesen. In diesen finden wir eine Notation, welche in gar keinem Zusammenhange mit irgend einem Alphabete steht, sondern deren Zeichen kleine Punkte, Striche, Häkchen und zusammengesetzte Schnörkel sind, welche, wie man jetzt allgemein annimmt, eines Theiles durch ihre Gestalt (wenn auch nur unvollkommen) die Zeitdauer, anderen Theiles durch

*) Vitruvius *de architectura* sagt im 4. Capitel des 7. Buches, die Musik sei schwierig, besonders für den des Griechischen Unkundigen; man müsse, um von ihr zu reden, sich Griechischer Namen bedienen, wofür die Lateinische Sprache zum Theil gar keine Ausdrücke habe.

ihre Stellung die relative Höhe des Tones bezeichnen sollten. Diese Tonschrift nannte man Neumen. *Neumae praeterea in musica dicunter notae, quas musicales dicimus: unde neumare est notas verbis musice decantandis superaddere.* Ducange, *Glossar. ad script. med. et inf. lat.* Wie es scheint, vereinigten die Neumen schon früh in sich das Zeichen für den Ton und für seine Dauer. Diese Ansicht vertritt z. B. Schubiger in seinem namentlich durch die mitgetheilten Facsimiles interessanten Werke: Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, pag. 16 u. f. Coussemaker sieht sogar einen Zusammenhang zwischen den neumatischen Zeichen und den Accenten, dem *Acutus*, *Gravis* und *Circumflexus*, indem er den ersten für die *Arsis*, den zweiten für die *Thesis* und den *Circumflexus* für die Vereinigung von *Arsis* und *Thesis* setzt (*hist. de l'harm.* p. 158 u. f.). Die ganze Schreibart war jedoch so unzuverlässig und vieldeutig, dass selbst die Lehrer der damaligen Zeit oft im Unklaren über die Bedeutung der Zeichen waren. Aus diesem Grunde befinden sich häufig unter den uns erhaltenen alten Neumentabellen folgende Worte:

Non pluribus utor
Neumarum signis, erras qui plura refingis.

In demselben Sinne schreibt Jo. Cottonius*) (Gerbert, *script.* II, p. 258), die Neumen seien so trüglich, dass an der Stelle, wo ein Lehrer einen Halbton oder eine Quarte singen liesse, ein anderer eine Terz oder eine Quinte verlange. *Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet, aut deprimat, et ubi tu semiditonum**) vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus hoc modo: Magister Trudo me docuit; subjungit alius: ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius: certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, nedum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri.* (Daher kommt es, dass ein jeder solche Neumen nach eigener Willkühr eng oder weit abmisst, und wo der eine die kleine Terz oder

*) Cotto oder Cottonius (Joannes) lebte im elften Jahrhundert und wurde ums Jahr 1047 Scholasticus im Kloster St. Matthiae zu Trier.

**) Der sehr unregelmässig gebildete Name für die kleine Terz *Semiditonus* veranlasst mich hier die gewöhnlich von den lateinischen Schriftstellern des Mittelalters gebrauchten Namen der Intervalle herzusetzen: *Unisonus*, *Semitonium*, *Tonus*, *Semiditonus (est tertia imperfecta et componitur ex tono et semitonio. Mus. art. lib. instit. fol. 9)*, *Ditonus*, *Diatessaron*, *Tritonus*, *Semidiapente* (der Name für die falsche Quinte, auf dieselbe Weise wie *Semiditonus* gebildet), *Diapente*, — die nun folgenden grösseren Intervalle haben keinen selbstständigen Namen und heissen: *Semitonium cum diapente* (kleine Sexte), *Tonus cum diapente* (grosse Sexte), *Semiditonus cum diapente* (kleine Septime), *Ditonus cum diapente* (grosse Septime), *Semidiapason* (die Entfernung von *H* nach *b*, von *Fis* nach *f* u. s. w.) und *Diapason*. Das vorgesetzte *semi* bedeutet also in *Semiditonus*, *Semidiapente* und *Semidiapason*, dass diese Intervalle um einen halben Ton kleiner sind.

Quarte anstimmt, ein anderer die Secunde oder die Quinte, und ein dritter wieder anders. Denn der erste sagt, mein Lehrer Trudo hat es mir so gezeigt, der andere entgegnet, ich habe es so von meinem Lehrer Albinus gelernt und der dritte endlich, mein Lehrer Salomon singt es wieder ganz anders. Und um nicht länger dabei zu verweilen, so stimmen selten drei in einem Gesange überein, geschweige tausend; denn da ein jeder seinen Lehrer anführt, so entstehen so viel Verschiedenheiten im Gesange als Lehrer.)

Dieser grossen Unsicherheit wegen hält Theodor Nisard, ein französischer Philologe und Musikgelehrter, die ganze Neumennotation für eine Art Stenographie, welche der nur traditionellen Ueberlieferung der allbekannten Kirchengesänge vermittelst weniger sicherer Zeichen dem Gedächtniss des Sängers zu Hülfe kommen sollte. Er giebt ihnen einen ähnlichen Ursprung, wie den von Ennius erfundenen und von Tiro später verbesserten tachygraphischen Zeichen der Römer. (Vgl. Nisard, *Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe* in der *Revue archéologique*, Paris 1849.)

Die Neumen wurden Anfangs ohne Linien über die Textworte geschrieben, später zog man eine, dann zwei, drei und mehr Parallellinien, von denen man eine mit rother, die andere mit gelber Tinte für die Töne *c* und *f* färbte. Das eine scheint man mit Sicherheit annehmen zu dürfen, dass die Neumenschrift auf derselben Idee basirt, wie unsere heutige Notation, d. h. dass durch die Stellung des Zeichens dem Sänger die Tonhöhe und durch die Gestalt die Dauer angegeben wird. In welchem näheren Zusammenhange indessen die neumatischen Zeichen mit den ältesten Mensuralnoten stehen, ob, wie Coussemaker in seiner *hist. de l'harm.* pag. 183 u. f. sich nachzuweisen bemüht, aus gewissen Pünktchen die *Brevis*, aus dem Häkchen (*Virga*) die *Longa* und aus dem *Clivus* und den anderen grösseren Figuren die Ligaturen der Mensuralnotation entstanden sind, lässt sich bei den bis jetzt erzielten höchst unsichern Resultaten gar nicht mit Bestimmtheit behaupten.

Die von den Zeitgenossen selbst zugestandene mangelhafte Einrichtung der Neumenschrift, welche auch namentlich für das Aufschreiben der ersten Versuche in mehrstimmiger Musik sehr unbequem war, gab die Veranlassung, dass man eine geschicktere Notation zu erfinden strebte. Alle diese Versuche schlugen indessen fehl und fanden keine allgemeine Aufnahme, wie z. B. die Notation Hucbalds, siehe dessen Schriften über Musik (bei Gerbert, *script. eccles.* I, pag. 103—228). Eine andere Notation mit Hülfe der Buchstaben, welche theils wagerecht, theils auf- und absteigend über die Textsylben geschrieben wurden, hat z. B. Guido von Arezzo angewandt, siehe dessen Micrologus, bei Gerbert a. a. O. II. pag. 10 und 12.*)

*) Es ist eine höchst merkwürdige Erscheinung in der Geschichte unserer Kunst, dass man seit dem Ableben der griechischen Notation bis zu der ersten Erfindung der Mensuralmusik, die wir

Erst später ist durch das allgemeine Streben nach einer mehrstimmigen Musik das Bedürfniss einer deutlichen und bestimmten Notation entstanden. Diese Zeit lässt sich nicht genau bestimmen. Bei dem ältesten uns erhaltenen Schriftsteller über Mensuralmusik, Franco von Cöln*), sehen wir eine den Bedürfnissen seiner Zeit vollkommen angemessene Schreibweise, in welcher, ganz wie bei uns, durch Linien (gewöhnlich fünf) und den vorgeschriebenen *C*- oder *F*-Schlüssel die Höhe der Töne und durch die Gestalt der Zeichen die Dauer derselben bestimmt wurde.

Die Noten hatten bereits viererlei Gestalt, nämlich:

Duplex Longa ▬

Longa ■

Brevis ■

Semibrevis ◆

Von diesen galt in der ersten Zeit die *duplex longa*, wie ihr Name auch andeutet, zwei einfache *Longae*; von den folgenden Figuren aber schloss die grössere die nächst kleinere (nicht wie bei uns zweimal, sondern) dreimal in sich. Es kamen also drei *Semibreves* auf eine *Brevis*, und drei *Breves* auf eine *Longa***). Späterhin dehnte man diese Dreitheiligkeit auch auf die *duplex longa* aus, welche alsdann den Namen *Maxima* erhielt. Die durch das ganze System gehende zweitheilige Messung, neben welcher übrigens bis Ende des sechzehnten Jahrhunderts die dreitheilige fortbestand, ist erst im vierzehnten Jahrhundert zur Anwendung gekommen. Der Erfinder dieser Notation ist nicht bekannt; Franco redet von ihr, als von einer längst bekannten Sache, trotzdem haben oft seine Nachfolger, z. B. Joh. de Muris u. a. ihn als ihren Erfinder angesehen. Ueber die Anfänge unsrer Tonschrift herrschten im vorigen Jahrhundert, als man zuerst anfing, sich um die Geschichte unsrer Kunst specieller zu bekümmern, die aller irrigsten Meinungen. So finden wir in Büchern, die in anderer Beziehung für den Musiker nicht ohne Werth sind, bei Walter (music. Lexicon, Leipzig 1732),

---

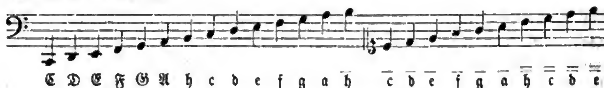
frühestens Anfang des XII. Jahrhunderts setzen können, also in einem so langen Zeitraum von 6—700 Jahren, die Möglichkeit fehlte, eine Melodie genau aufzuzeichnen. Es ist hierdurch die Tradition vollkommen abgerissen, und es dürfte sich schwerlich einiges Licht über den wirklichen Zustand der Musik in den genannten Jahrhunderten verbreiten.

*) Franco lebte Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts. Vergl. Kiesewetters Abhandlung in der allg. mus. Zeitung von 1828.

**) Die Schwierigkeit beim Lesen der ältesten Mensuralnoten liegt hauptsächlich in der richtigen Eintheilung des in jener Zeit allgemein angewandten dreitheiligen Taktes; denn die *Longa* konnte sowohl allein stehend einen dreitheiligen Takt ausfüllen, als auch in Verbindung mit einer nach- oder vorstehenden *Brevis*. In letzterem Falle galt sie nur zwei Zeiten. Aehnliches findet sich noch im XVI. Jahrhundert. Vergl. meine Schrift über die Mensuralnoten pag. 17. u. f.

bei Adlung (Anleitung zur musikalischen Gelahrheit, Erfurt 1758), selbst noch bei Sulzer (Theorie der schönen Künste) und bei andern jenen obengenannten Joh. de Muris als den Erfinder der Noten bezeichnet, und dies selbst noch in einer Zeit, als bereits der Fürst-Abt Gerbert seine *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St. Blasien, 1784) der Oeffentlichkeit übergeben hatte. Ueber die fernere Entwickelung dieser Notation und namentlich über die Art, wie sie im XVI. Jahrhundert mit ihren complicirten Ligaturen und Mensuralzeichen im Gebrauch war und für die Kenntniss der Meister dieser Zeit unentbehrlich ist, habe ich mich in meiner schon oben angeführten Schrift, die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Berlin 1858) weitläuftig ausgelassen.

Neben dieser Tonschrift durch eigene Zeichen, neben dieser Notenschrift, war in Deutschland bei den Instrumentenspielern, sogar auch zum Theil hin und wieder bei den Contrapunktisten, eine Tonschrift mit Buchstaben, die sogenannte deutsche Tabulatur in Gebrauch, in welcher uns namentlich aus der späteren Zeit, aus dem XVII. Jahrhundert, handschriftlich viele Orgelcompositionen und selbst Partituren grösserer Vocal-Kirchenstücke aufbewahrt sind. Die Töne wurden in ihr auf folgende Art in deutscher Currentschrift bezeichnet.



Ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen zeigte die Erhöhung durch ♯ an, z. B. f\ = *fis*, g\ = *gis*, c\ = *cis* u. s. w. Die durch ein ♭ erniedrigten Töne drückte man folgendermassen aus: für *es* schrieb man *dis*, für *as gis*, für *des cis*, und für *ges fis* *).

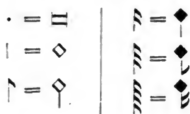
Ursprünglich rechnete man die Octave von *A* an, also mit dem unten hinzugefügten Gamma:

Γ A H C D E F G a h c d e f g a h u. s. w.

In dem, Beilage No. 1. mitgetheilten Facsimile finden wir sie, wie in der ersten Angabe, auffallender Weise von *H—h* gerechnet. Jetzt zählen wir sie von *C—c* und unsere Benennung grosse, kleine, eingestrichene u. s. w.

*) Es war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert allgemeiner Sprachgebrauch für die durch ein *b* erniedrigten Töne die Namen der nächsttieferen durch ein Kreuz erhöhten zu gebrauchen. So schreibt L. Mizler in seiner Uebersetzung des *Gradus ad Parnassum* von Jos. Fux die Töne von *Es-dur: Dis, f, g, gis, b, c, d, dis;* — *As-dur: gis, b, c, cis, dis, f, g, gis;* — *Bdur: b, c, d, dis, f, g, a, b;* u. s. w. Dasselbe findet man allgemein in jener Zeit, z. B. im *Musicus theoro-practicus* von C. P. Humano (Nürnberg 1749) wird der *C-Moll*-Accord *c-dis-g* genannt. Ebenso heisst es im musikslischen Lexicon von Walther (Leipzig 1732) *Dis-dur* wird ins gemein genennet, wenn die Terz zu dem mit einem *b* versehenen *e-clave* (welcher aber eigentlich *es* heissen sollte) *g* ist. Auch bei Seb. Bach findet man noch diese Anwendung der Namen.

Octave verdankt der alten deutschen Tabulatur ihren Ursprung. Als Ursache davon, dass man nicht consequent bei der Eintheilung in Octaven verfuhr und bald bei diesem, bald bei jenem Ton anfing, kann man vielleicht annehmen, dass sich die Organisten häufig nach dem Anfangston ihrer Orgel richteten. Wenigstens soll der berühmte Wiener Hoforganist Paul Hofmeier (unter Maximilian I.) seine Octaven von *F* bis *f* gezählt haben, weil die meisten Orgeln der damaligen Zeit in der Tiefe bis *F* gingen. Vergl. Allg. Leipziger musikal. Zeitung Band 33 pag. 77. Die Dauer der Töne wurde durch folgende über den Buchstaben stehende Zeichen angezeigt:



Kamen mehrere Viertel-, Achtel- oder Sechzehntheilnoten hintereinander vor, so verband man sie auf ähnliche Weise, wie es heutzutage mit den Schwänzen der kleineren Notengattungen geschieht:
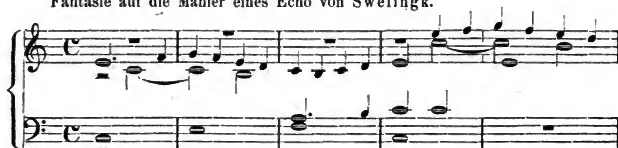


Dasselbe in deutscher Tabulatur:
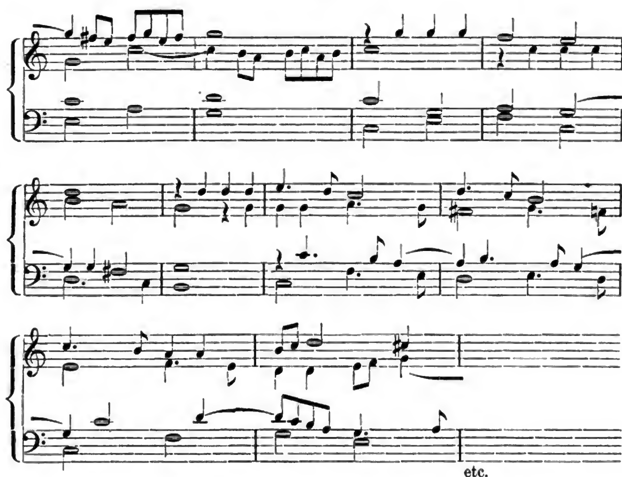


So schwerfällig und unbehülflich diese Tonschrift für die Praxis ist, so wenig Schwierigkeit bietet sie dem Uebersetzer in moderne Notation. Es wird daher genügen, wenn ich von dem Anfange des in der Beilage No. 1 mitgetheilten Facsimile eines Orgelstückes von Swelingk*) hier die Uebertragung gebe.

Fantasie auf die Manier eines Echo von Swelingk.
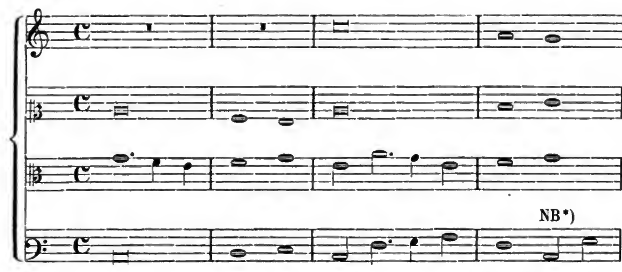


*) Joh. Petr. Swelingk, 1540 zu Deventer geboren, war Organist zu Amsterdam. Er starb 1622. Das Original des mitgetheilten Facsimile befindet sich auf der Bibliothek des grauen Klosters zu Berlin: Ein Band in klein Folio, 32 Blätter Manuscript, enthält verschiedene Orgelstücke von Swelingk, Steigleder und Casp. Hassler.



Bisweilen findet man, dass die oberste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges mit wirklichen Mensuralnoten, oder mit Noten von dieser Geltung:

◆ *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima*, *Seminima*, *Fusa*,

notirt ist, unter welcher die andern Stimmen in deutscher Tabulatur geschrieben stehen. Auch von dieser Schreibweise gebe ich hier ein Facsimile (Beilage 2):

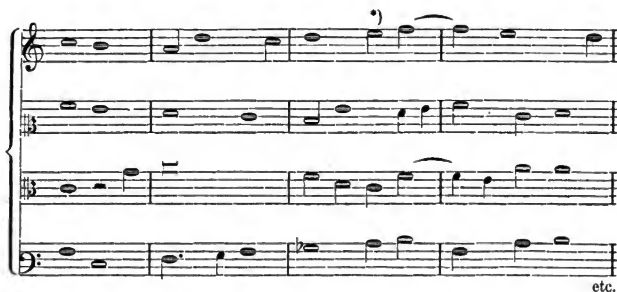


*) Bei den beiden mit NB. bezeichneten Stellen steht im Original eine falsche Note, die hier corrigirt ist.

NB.

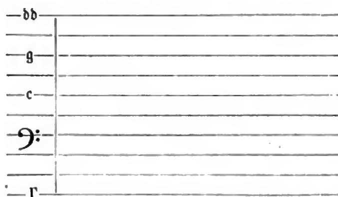
*)

*) Die folgenden drei Takte im Soprano bis zum Wiederholungszeichen stehen im Original um eine Terz zu hoch.



Kiesewetter hat in der Leipziger allgemeinen Musikzeitung von 1831 mehrere Abhandlungen über die verschiedenen Tabulaturen gegeben, auf welche ich den Leser verweise. Die dort beigegeben Facsimiles sind oft ungenau — ein Fehler der auch in seiner Geschichte der Musik störend ist.

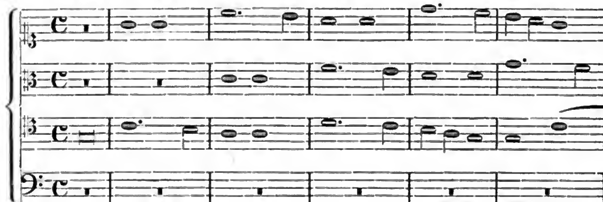
Partituren in den eigentlichen Mensuralnoten aus dem XVI. Jahrhundert sind sehr selten, da fast alle Compositionen in einzelnen Stimmbüchern erschienen und die handschriftlichen Partituren der Componisten grösstenheils verloren gegangen sind. Die Sitte, wie bei uns die Musiken in Partitur herauszugeben, fand erst sehr spät, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhundert, allgemeinere Aufnahme; obgleich wir schon einigen vereinzelten Partituren im XVI. Jahrhundert begegnen. Die älteste mir bekannte gedruckte Partitur ist vom Jahre 1577, *Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quatro voci. In Venetia.* Ein Exemplar dieses Werkes befindet sich auf der hiesigen Königl. Bibliothek. In derselben stehen wie heutzutage die einzelnen Stimmen auf fünfzeiligen Systemen in den verschiedenen Gesangschlüsseln übereinander. Die Alten fertigten aber ihre Partituren auch so an, dass sie ein einziges zehnzeiliges System mit ziemlich weitläuftigen Zwischenräumen nahmen, welchem zu Anfang die fünf *Claves signatae* vorgeschrieben waren:



*) Im Original stimmt die Takteintheilung des Soprans nicht mit dem Bass, weshalb dieselbe hier verändert ist.

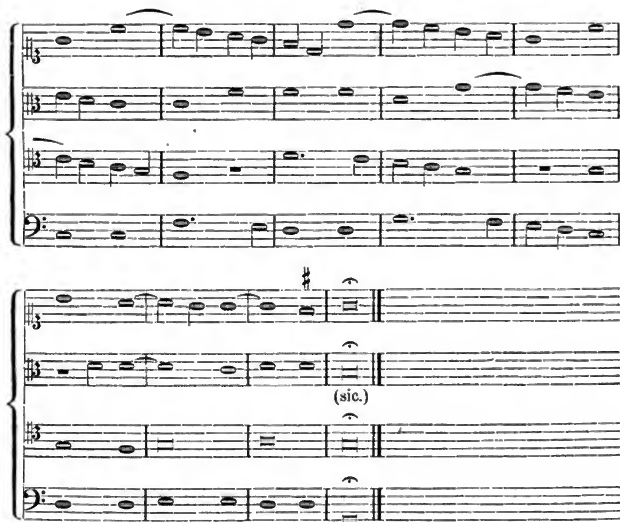
In dasselbe wurden die drei, vier oder mehr Stimmen mit verschiedenfarbiger Dinte hineingeschrieben. Da solche Partituren sehr selten auf uns gekommen sind, dürfte auch hiervon dem Leser ein Facsimile nicht unwillkommen sein. (Beilage 3). Dasselbe ist aus einem handschriftlichen Papier-Codex in Quarto aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auf der hiesigen Königlichen Bibliothek. Diese höchst interessante Handschrift ohne besonderes Titelblatt und ohne Namen ihres Verfassers, enthält von derselben Hand sehr sauber und deutlich geschrieben zwei Traktate. Der erste, eine Lehre von der Mensur, trägt die Aufschrift: *Explicatio compendiosa doctrinae de signis musicalibus exemplis probatissimorum Musicorum illustrata.* Er beginnt mit den Worten: *Inter eas, quae in arte musica traduntur praeceptiones insignis et praecipua est doctrina de signis musicalibus.* In acht Capiteln auf 97 Blättern behandelt er die Lehre von den Proportionen (d. i. von der Takteintheilung und dem durch sie bedingten Tempo)*) in der Musik. Der andere Traktat ist eine kurzgefasste, wenig ausgeführte Compositionslehre, und ist überschrieben: *De musica poëtica.* Er umfasst 37 Blätter, und beginnt mit folgenden Worten: *Musica poëtica et ars ipsius fingendi Musicum carmen. Nomen deductum est a ποιέομαι vel ποιεῖσθαι. Constitit nempe haec musica ipsa in faciendo sive fabricando, hoc est in tali labore, qui et artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit quare a quibusdam et fabricativa vocatur.* Diese letztere Schrift ist insofern leider nicht ganz vollendet, als der für die Notenbeispiele reichlich bestimmte Raum zum grossen Theil unausgefüllt geblieben ist.**) Eine von den wenigen vollständig geschriebenen ist die auf dem beigefügten Facsimile mitgetheilte. Es ist auf derselben der Bass und der Sopran mit rother, der Alt mit grüner und der Tenor mit schwarzer Tinte geschrieben. Der Bass und der Sopran unterscheiden sich durch die Gestalt ihrer Noten; die des ersteren sind weniger eckig als die des zweiten. Es folgt hier eine Uebertragung in gewöhnlicher Partitur:

Vierstimmiger Satz von Heinrich Isaak.
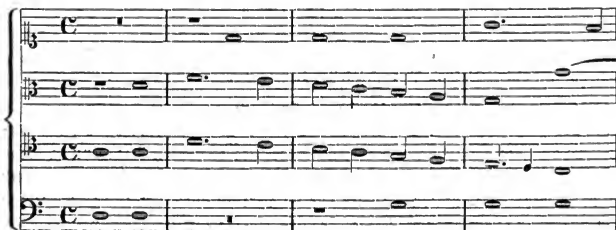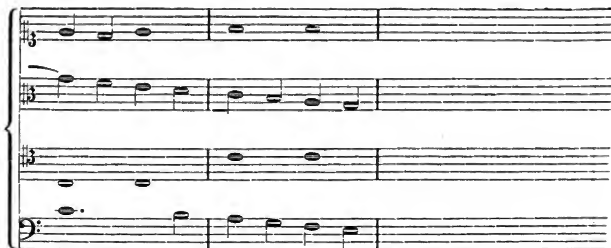


*) Vergl. meine Schrift über die Mensuralnoten pag. 56. u. f.

**) Vergl. Leipziger Allg. musikal. Zeitung Band 32 pag. 725 Kiesewetter, Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem XVI. Jahrhundert.



Ich hätte es für unnöthig gehalten, hier dieses Facsimile aufzunehmen, wenn Kiesewetter, wie schon oben bemerkt wurde, in der Mittheilung von Documenten genauer gewesen wäre. Er hat eine ähnliche Partitur desselben Codex, einen vierstimmigen Satz von Josquin des Près seiner Abhandlung über die Tabulatur in No. 23 des 33. Bandes der allg. mus. Zeit. beigegeben, aber sowohl Facsimile (wenn die dortige Nachahmung auf diesen Namen Anspruch machen sollte) als auch die Uebertragung in moderne Partitur haben in den ersten Takten falsche Noten. Für die Besitzer jener Abhandlung sei bemerkt, dass der Anfang so heissen muss:





etc.

Die deutsche Tabulatur fand hauptsächlich für Orgel und andere Tastinstrumente (Clavicembalo) bisweilen aber auch für einstimmige Instrumente wie Flöten, Geigen u. s. w. neben den wirklichen Mensuralnoten Anwendung. Für die damals sehr verbreitete und fast in allen Familien, wie heutzutage das Clavier, einheimische Laute, hatte man noch eine besondere, im Aeussern der deutschen Tabulatur nicht unähnliche Tonschrift, die sogenannte Lautentabulatur, von welcher hier noch in der Kürze gehandelt werden soll, obgleich sie eigentlich kaum den Namen einer Tonschrift verdient, da sie nur für den Fingersatz dieses ganz bestimmten Instrumentes erfunden ist.

Die Laute ist ein Saiteninstrument ähnlich unserer Guitarre und hat wie diese ein Griffbrett mit Querleistchen (Bünden), wodurch die einzelnen Saiten in halbe Töne getheilt werden.

Die auf dem Griffbrett liegenden Saiten (oder Chöre, denn einige wurden des volleren Klanges wegen doppelt bezogen) waren im XV. Jahrhundert fünf, welchen man aber schon sehr früh eine tiefere sechste hinzufügte. Diese sechs Saiten sind von der Tiefe zur Höhe in folgenden Intervallen gestimmt:

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Quarte. Quarte. gr. Terz. Quarte. Quarte.

und entsprachen in der früheren Zeit den Tönen

A. D. G. h. e. a.

späterhin, zum Theil schon vor der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts finden wir sie um einen ganzen Ton abwärts gestimmt, also:

G. C. F. a. d. g.

Die erste höhere Stimmung finden wir z. B. in folgendem Werk angegeben: Musika getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester zu Amberg und alles gesang auß den noten in tabulaturen diser benannten dreyer Instrumenten, der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferiren zu lernen. Kurtzlich gemacht u. s. w. Basel, 1511. In der 1532 zu Wittenberg erschienenen

Musika instrumentalis deudsch (ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen. Mart. Agricola) ist die tiefere Stimmung angegeben.

Diesen sechs Hauptchören fügte man in der späteren Zeit noch tiefere, neben dem Griffbrett liegende Saiten hinzu, welche man aber nur so anschlagen konnte, wie sie gestimmt waren; — so dass man Lauten von sieben, acht, neun, ja selbst vierzehn Chören hatte.

Für die Laute waren mit der Zeit dreierlei Notationen in Gebrauch: a) die ältere deutsche b) die italienische und c) die neuere deutsche Lautentabulatur.

a) Die ältere deutsche Lautentabulatur. In dieser bezeichnete man die leeren Saiten mit folgenden Zahlen:

A.	*D.*	*G.*	*h.*	*e.*	*a.*
$\hat{1}$	1	2	3	4	5

Die Griffe, welche man nun mit Hülfe der Querleistchen auf dem Griffbrette machen konnte, wurden alle einzeln durch die alphabetischen Buchstaben ausgedrückt; und da diese 23 (u und w zählten nicht mit) nicht ausreichten, fügte man eine dem z ähnliche Figur und die Zahl 9 hinzu, und dann die doppelt gestellten Buchstaben aa, bb, cc u. s. w. Die folgende Tabelle, auf welcher die senkrechten Linien die sechs Saiten und die wagerechten den Kragen und die Bünde des Instruments darstellen, wird zur Erläuterung des Gesagten dienen:

$\hat{1}$ *A*	1 *D*	2 *G*	3 *h*	4 *e*	5 *a*
A *b*	a *dis*	b *gis*	c *c*	d *f*	e *b*
F *h*	f *e*	g *a*	h *cis*	i *fis*	k *h*
L *c*	l *f*	m *b*	n *d*	o *g*	p *c*
Q *cis*	q *fis*	r *h*	ſ *dis*	t *gis*	v *cis*
X *d*	x *g*	y *c*	ʒ *e*	z *a*	9 *d*
Aa *dis*	aa *gis*	bb *cis*	cc *f*	dd *b*	ee *dis*
Ff *e*	ff *a*	gg *d*	hh *fis*	ii *h*	kk *e*
					ll *f*

Diese Bezeichnung der einzelnen Bünde lässt deutlich erkennen, dass die Laute ursprünglich nur fünf Chöre hatte, denen man noch einen tieferen beigegeben hat. Dieser Ansicht ist auch Virdung in dem angeführten Werke:

„Ich höre, das ein blind zu Nürnberg geborner und zu München begrabener „sei gewesen, hat Meister Conrad von Nürnberg geheissen, der zu seiner Zeit „von ander Instrumentisten gelobt und gerühmt sei worden, der hat auf den „Kragen der fünf Chöre und auf sieben Bünde das ganze Alphabet heissen „schreiben, und als das einmal aus ist gewesen, hat er wieder von vorn an dem „angefangen und dieselben Buchstaben alle das andere Alphabet duplieret; und „daraus mag ich verstehen, dass er nicht mehr denn neun Saiten (d. h. 5 Chöre) „auf der Laute hat gehabt. Aber hernach sind etlich andere kommen, der ich „eines Theils die ersten Anfänger von hören sagen gesehen hab, die eben auch „dieselbe Tabulatur also gebraucht, wie er sie dafür gegeben hat, und noch „zwo Saiten d. i. den sechsten Chor dazu gethan, und dieselben Buchstaben „des sechsten Chores, der jetzund der erste oder der Grossbrummer*) genannt „ist, den haben sie eben mit denselben Buchstaben, als die sind des Mittel-„brummers bezeichnet, allein dass sie dieselben Buchstaben durch grosse Ver-„salia auf die Chöre und auf die Bünde der Laute haben geschrieben und die „genannt das grosse A, das grosse F, das grosse L, das grosse Q, das grosse X, „das grosse AA, das grosse FF, dieselben zu greifen, zu schlagen, zu zwicken, „als du in der Figur sehen magst.“ (Hier steht eine Abbildung ähnlich der obigen Tabelle.)

Mit diesen alphabetischen Buchstaben fertigte man nun Partituren ähnlich der Orgeltabulatur ohne Linien an, indem man die Stimmen übereinander schrieb und die durch die Orgeltabulatur bekannten Geltungszeichen darübersetzte. Das beifolgende Facsimile (s. Beilage 4) enthält den Anfang desselben Stückes von No. 2. Für die Uebertragung hat diese Art der Tabulatur keine grosse Schwierigkeit, wenn man nur die Bünde richtig auf dem Griffbrett abzuzählen weiss; sie ist aber jedenfalls unmusicalisch und selbst für das Gedächtniss eines rein mechanischen Spielers unbequem. Aus diesem Grunde tadelt sie Mart. Agricola in der angeführten *Musica instrumentalis* und schlägt vor, statt ihrer die gewöhnliche Orgeltabulatur zu gebrauchen. Doch glaube ich nicht, dass sein Vorschlag jemals Berücksichtigung gefunden hat.

b) Die italienische Lautentabulatur. In Italien, wo auch schon frühzeitig das Lautenspiel Pflege fand, ist die eben beschriebene Art der Notirung niemals in Gebrauch gewesen. Hier hatte man eine Schreibweise auf einem aus sechs Parallellinien bestehenden System, welches durch seine sechs Linien die sechs Hauptchöre der Laute vorstellte. Und zwar bezeichnete man

---

*) Die sechs Hauptchöre wurden von der Tiefe zur Höhe mit folgenden Namen benannt: der Grossbrummer, der Mittelbrummer, der Kleinbrummer, die grosse Sangsaite, die kleine Sangsaite und die Quinte (oder Quintsaite). Auch der letzte Name weist darauf hin, dass es ursprünglich nur fünf waren. Die gleiche Benennung der höchsten Saite auf der Violine, wo wir nur vier Saiten haben, ist wahrscheinlich von der Laute übertragen, indem man später, ganz abgesehn von der Anzahl der Saiten, die höchste Quinte nannte.

gegen allen sonstigen Gebrauch in der Musik die tiefste Saite (in der frühern Zeit *A*, späterhin *G*) durch die oberste Linie, u. s. f. Auf die Linien geschriebene Zahlen drückten aus, welchen Bund man zu greifen habe. O bezeichnete die blosse Saite, 1 den ersten Bund, 2 den zweiten u. s. w. In dieser Weise hat der berühmte Erfinder des Mensuralnotendruckes mit beweglichen Typen, Ottaviano Petrucci da Fossombrone schon in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts mehrere Werke herausgegeben.

c) Die neuere deutsche Lautentabulatur ist der letzt beschriebenen Italienischen sehr ähnlich, und offenbar nachgebildet; sie unterscheidet sich nur von dieser dadurch, dass man naturgemäss die unterste Linie auch für den tiefsten Chor bestimmte und ferner, dass man nicht die Bünde durch Zahlen, sondern durch Buchstaben bezeichnete. *a* steht hiernach für die leere Saite, *b* für den ersten Bund, *c* für den zweiten u. s. w.

Obwohl die ältere deutsche Tabulatur manche Unbequemlichkeit hat, so bot sie doch vor den andern den Vortheil, dass man durch sie obligate Stimmen schreiben konnte; ein jeder Ton bekam in ihr sein selbständiges Geltungszeichen. Bei den beiden andern Schreibweisen ist dies nicht der Fall, sie geben, sozusagen, nur Accordgriffe; und die Werthbezeichnung der einzelnen Töne, wozu man sich hier ebenfalls der bekannten Zeichen: | ⌐ ⌐ ⌐ ⌐ bediente, wurde nur einmal über das System gesetzt, so dass man nicht immer sehen konnte, ob die Mittelstimmen in ihren Tönen pausiren oder aushalten sollten.

Ich hoffe soweit diese Notation auseinandergesetzt zu haben, dass man das Princip erkennen und selbst Musikstücke aus dieser Schreibweise in unsere heutige Notation übertragen kann. Es sei nur noch bemerkt, dass die beiden hier angegebenen in den Tonverhältnissen gleichen Stimmungen nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts von den meisten Lautenisten verlassen wurden. Man findet späterhin die sechs Hauptchöre im *D-moll*-Accord gestimmt:

A D F a d f

welchem dann die tieferen Nebenchöre stufenweise

G F E D C B

hinzugefügt waren. Diese Stimmung hat man bis zum Verfall des Instruments beibehalten. Es versteht sich von selbst, dass bei veränderter Stimmung auch alle Buchstaben und Zahlen eine andere Bedeutung erhalten.

Von allen hier in Betrachtung gezogenen Notationen ist keine auch nur annähernd so zweckmässig wie unsere jetzige Mensuralnotation, welche man als eine der scharfsinnigsten Erfindungen des menschlichen Geistes bezeichnen muss. Sie genügt so vollkommen allen Ansprüchen, dass es gar nicht denkbar ist, dass man sie je wieder verlassen und an ihre Stelle etwas besseres

setzen werde. Und so sehen wir denn auch in der Musikgeschichte, dass sie einen fördernden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst ausgeübt hat; ohne sie wäre niemals die mehrstimmige Musik fähig gewesen, eine solche Vollendung und ein so allgemeines Verständniss zu erreichen. In den ersten Jahrhunderten mehrstimmiger Musik knüpft sich auch die Geschichte eng an jene Männer an, welche dazu beitrugen, diese Notation weiter auszubilden und zu vervollkommnen, wie Franco von Coeln, Marchettus von Padua, Joh. de Muris, u. a.

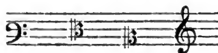
Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und der Versetzungszeichen.

Die Alten kannten, so gut wie wir, die mit Hülfe von Vorzeichnungen (♯ und ♭) entstandenen Tonreihen; sie nannten sie *toni ficti*. Es findet sich z. B. in folgendem Werke: *Il primo libro de motetti a cinque voci de l'egregio Vincentio Ruffo, Milano* 1542 eine Motette mit der Vorzeichnung *b* und *es;* ja sogar alte Stimmen mit drei Been (*b*, *es*, *as*) sind mir vor Augen gekommen. Dies sind aber höchst seltene Erscheinungen; für gewöhnlich schrieben sie ihre Compositionen ohne Vorzeichnung — oder, wenn es die Tonlage erheischte, mit Hülfe eines ♭. Da die Musik allgemein Gesang war, so hatte sich noch kein so bestimmter Gabel- (oder Kammer-)ton, wie bei uns, festgestellt. Die anzugebende Tonhöhe blieb dem Ermessen des Kapellmeisters überlassen, der wegen seines steten Verkehrs mit Sängern wohl wusste, welche Tonlage er seinem Chore zu bieten habe. Damit aber in den ausgeschriebenen Singstimmen ein Hinausgehen der Noten über das System und die Anwendung der Hülfslinien unnütz wäre, so war der Gebrauch der Schlüssel bei den Alten weit ausgedehnter als bei uns. Dieselben waren unsere drei heutzutage gebräuchlichen, der *F*-, *C*- und *G*-Schlüssel, deren beide ersteren beliebig auf eine jede der fünf Linien des Systems gesetzt werden konnten.

Die gewöhnliche Anordnung der Schlüssel bei vierstimmigem Gesange für Bass, Tenor, Alt und Sopran ist die heutzutage gebräuchliche:



Man findet aber die vier Stimmen auch mit diesen Schlüsseln:
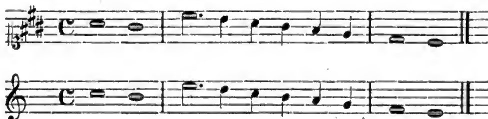


Dies nannte man in der Chiavette schreiben. Bei der Uebertragung älterer Werke in moderne Partitur muss hier nach unsrer Stimmung meistens eine Transposition von einigen Stufen abwärts stattfinden, während jene erste gebräuchlichere meistens unsrer Stimmung entspricht.*) Ferner findet sich bei den Alten noch diese Zusammenstellung von Schlüsseln:
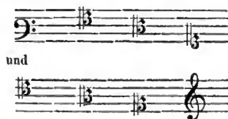


In diesem Falle müssen wir mehrere Stufen aufwärts transponiren.

Hiernach kann man wohl sagen, dass bei den alten Componisten die Schlüssel das bewerkstelligten, was wir durch die Anordnung der Versetzungszeichen erreichen; es wird uns nämlich durch dieselben angezeigt, bei welchen Stellen im Notensystem der Sänger den halben Ton zu singen hat. Daher ist es, wie man sich leicht überzeugen kann, für die halben Tonverhältnisse vollständig gleichgültig, ob man in dem folgenden Beispiel den *C*-Schlüssel auf der ersten Linie mit drei vorgezeichneten Kreuzen, oder den *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie ohne Versetzungszeichen schreibt:



Aus diesem Grunde will es das Beste scheinen, dass man bei der Herausgabe älterer Musikwerke die Schlüssel und die Tonhöhe unverändert lässt. Findet man in den alten Stimmen die noch jetzt gebräuchlichen vier Gesangschlüssel, so ist eine Transposition selten nöthig; bisweilen vielleicht der tiefen Lage der Bass- und Altstimmen wegen eine Stufe aufwärts, was man aber, da solche Partituren grösstentheils nur für den Musiker von Fach bestimmt sind, dem Ausführenden selbst überlassen kann. Ausserdem ist Sicherheit im Transponiren rein diatonischer Gesänge bei einiger Uebung leicht zu erreichen. Bei den in der Chiavette geschriebenen Musiken ist eine Veränderung ebenso wenig nöthig, da ihre Schlüssel mit den gewöhnlichen genau in demselben

*) In den Palestrinaschen Werken, dessen Bass gewöhnlich eine etwas hohe Lage gegen die übrigen Stimmen einnimmt, findet man häufig auch diese Schlüssel:

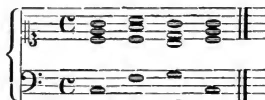


Verhältniss stehen. Diese Stücke liegen meistentheils in einer sehr bequemen Lage, wenn man sich die vier gewöhnlichen Gesangschlüssel mit einer Vorzeichnung von drei Kreuzen (oder vier Been) vorgesetzt denkt. Die tiefere Lage, in welcher der Bass den *F*-Schlüssel auf der fünften Linie erhält, kommt in der guten Zeit höchst selten vor; hier transponirt man aber auf dieselbe Weise, wenn man sich drei Been (oder vier Kreuze) vorgeschrieben denkt.
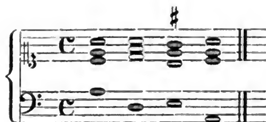
Von den Tonarten.

Wenn man aus der diatonischen Tonleiter acht hintereinander folgende Töne nimmt, z. B. von *A* bis *a*, von *H* bis *h* u. s. w., so liegen in jeder solcher mit einem anderen Tone anfangenden Octave die Halbtonintervalle anders als in den übrigen. Dies nannte man verschiedene Octavengattungen. Beginnt man z. B. mit *c*, so liegen die Halbtöne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Stufe, welche Octavengattung oder Tonart wir *Dur* nennen; Beginnt man mit *A* so erhält man *Moll*, und hat die Halbtöne zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Stufe. Die heutige Musik gebraucht nur diese beiden Octavengattungen, welche wir aber mit Hülfe der Versetzungszeichen auf jede beliebige Stufe der chromatischen Tonleiter stellen können, wodurch wir zwölf Durscalen mit denselben Verhältnissen wie *C-dur* und zwölf Mollscalen mit denselben Verhältnissen wie *A-moll* erhalten. Die Griechen aber und die früheren christlichen Jahrhunderte hatten auch die übrigen fünf Octavengattungen als eigene Tonarten mehr oder weniger im Gebrauch.

Dass in der neueren Musik die Wahl gerade auf diese beiden Octavengattungen *(A-a* und *C-c)* gefallen ist, hat darin seinen Grund, dass die neuere Musik, auf dem Accord basirt, auch für jeden der beiden Dreiklänge (den harten und den weichen) eine Tonreihe besitzen musste, die das Charakteristische der Tonart am Besten repräsentirte. So wählte man für Dur den Ton *C*, auf dessen Grundton, Unter- und Oberdominante *(C, F* und *G)* ein harter Dreiklang,



und für Moll den Ton *A*, auf dessen Grundton. Unter- und Oberdominante *(A, D,* und *E,)* ein weicher Dreiklang steht:



Bei der Molltonart darf man sich nicht dadurch beirren lassen, dass bei Schlussfällen des Leitetones wegen, der einen halben Tonschritt vom Grundton entfernt sein muss, der weiche Dreiklang auf der Quinte in einen harten verwandelt wird. Es ist diese Verwandlung nur als eine zufällige Erhöhung der siebenten Stufe anzusehen und daher die Annahme der Molltonleiter

a h c d e f — gis a

mit drei halben Tönen und einem anderthalben Tonschritt, welcher letztere gar kein diatonisches Intervall ist, durchaus zu verwerfen. Wer diese Molltonleiter als die ursprüngliche annähme, müsste geradezu glauben, dass eine Musik in Moll nur aus der Abwechslung der drei Accorde auf der Tonica und ihren beiden Dominanten besteht. Folgender Satz ist unstreitig in Moll:



das *gis* ist aber nur bei der Cadenz nöthig. Eine gleiche Erhöhung werden wir weiter unten bei mehreren andern Octavengattungen kennen lernen.

Die alten Griechen aber, welche eine mehrstimmige Musik nach unsrer Art nicht hatten, und ebenso die Musiker des sechzehnten und der früheren Jahrhunderte, welche eine Harmonielehre in unserem Sinne nicht kannten, sondern bei denen das melodische Princip das vorherrschende ist, und die alle Harmonie nur als eine Folge der Verbindung mehrerer melodischer Stimmen ansahen, nahmen alle Octavengattungen mit einziger Ausnahme der von *H-h* als Tonarten an, und zwar diese letztere nicht wegen der unreinen Quinte *H-f*. Wenigstens muss ihr Gebrauch als ein äusserst seltener bezeichnet werden.*)

*) In der mehrstimmigen Musik verbietet sich der Gebrauch der Octave *H—h* von selbst; aber auch im einstimmigen Gesange wird sich das Unharmonische ihrer Tonverhältnisse geltend machen. Plutarch sagt im 16. Capitel seiner Schrift über die Musik, dass Sappho sich dieser Tonart bedient habe, erklärt aber diesen Gebrauch dadurch, dass man sie als eine Scala von sieben Tönen *H—a*, welcher oben ein Ton hinzugefügt wäre, behandelt habe, wodurch sie allerdings einen ächtgriechischen melodischen Charakter bekommen hat, wie die gleich folgenden Bemerkungen über die Griechischen Scalen zeigen werden. — In neueren Zeiten hat sie der Componist Carl Löwe mehr-

Diese Tonarten wurden von den Griechen theils mit den Namen der Völker, von denen sie ursprünglich oder vorzugsweise gebraucht wurden, bezeichnet (Dorisch, Phrygisch, Lydisch) theils mit Namen, die von diesen abgeleitet waren (Hypolydisch, Hyperphrygisch, Mixolydisch u. dgl.) Die spätere christliche Zeit hat diese Namen zwar beibehalten, ihnen aber meistens eine veränderte Bedeutung gegeben. Hierüber ist folgendes zu bemerken:

Die Griechen setzten nämlich ihre Octaven aus Tetrachorden (Quarten) zusammen, welche nach der Lage ihres Halbtones dreierlei Gestalt haben können. Lag in einem Tetrachord der Halbton zwischen der ersten und zweiten Stufe, so hiess es ein dorisches Tetrachord:



lag er zwischen der zweiten und dritten Stufe, so nannte man es ein phrygisches Tetrachord:
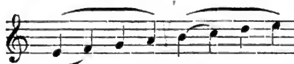


und endlich, lag er zwischen der dritten und vierten Stufe, so war es ein lydisches Tetrachord:



Zwei gleiche Tetrachorde konnten nun entweder getrennt oder verbunden zusammengestellt werden. Getrennt zusammengestellt nannte man sie, wenn zwischen beiden der Raum eines ganzen Tones lag, welchen man diazeuktischen oder Trennungston nannte; verbunden dagegen, wenn der höchste Ton des tieferen zu gleicher Zeit der tiefste des höheren war. In diesem Falle wurde, um die Octave vollzumachen, entweder oben oder unten ein achter Ton angesetzt, welchen man ebenfalls diazeuktischen Ton nannte.

Die aus zwei dorischen Tetrachorden zusammengesetzten Octaven hiessen im Allgemeinen dorische Tonarten und zwar diejenige, welche aus zwei getrennten Tetrachorden bestand, einfach die dorische Tonart:



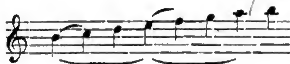
waren dagegen die Tetrachorde verbunden, so nannte man sie, wenn der diazeuktische Ton unten lag, die hypodorische:

---

mals anzuwenden versucht, und zwar zweimal in den hebräischen Gesängen des Lord Byron (Heft 3 No. 4 „Auf Jordans Ufer streifen wilde Horden“ und Heft 4 No. 2 „An mir vorüber ging ein Geist“) und in einem Chore seines Oratoriums Hiob, No. 11 „Wie mag der Mensch gerechter sein denn Gott“. Er beweist aber hier vielleicht wider seinen Willen das Unharmonische dieser Tonart, da er sich nur durch Unisono-Gänge zu einem unbefriedigenden Schluss fortzuschleppen weiss.



lag er oben, die hyperdorische Tonart:



Auf gleiche Weise wurden die beiden anderen Quartengattungen zusammengestellt: die aus zwei getrennten phrygischen Tetrachorden gebildete Octave hiess die phrygische Tonart; die aus zwei verbundenen mit untenstehendem diazeuktischen Tone die hypophrygische, die mit obenstehendem, die hyperphrygische. Die aus zwei getrennten lydischen Tetrachorden gebildete Octave hiess die lydische Tonart; die aus zwei verbundenen lydischen mit untenstehendem diazeuktischen Ton die hypolydische, die mit obenstehendem die hyperlydische.

Auf diese Weise haben wir neun Octavengattungen erhalten, von denen aber, da die diatonische Reihe nur sieben verschiedene Töne enthält, zwei mit zweien andern übereinstimmen, nämlich die hypodorische mit der hyperphrygischen und die hypophrygische mit der hyperlydischen. Daher lassen wir die hyperphrygische und hyperlydische bei Seite. Die sieben Octavengattungen waren also:

Lydisch . . . . *C-c.*
Phrygisch . . . . *D-d.*
Dorisch . . . . *E-e.*
Hypolydisch . . . . *F-f.*
Hypophrygisch (auch ionisch genannt) . . . . . . *G-g.*
Hypodorisch (auch aeolisch genannt) . . . . *A-a.*
Hyperdorisch (gewöhnlich mixolydisch genannt) *H-h.*

Diese Namen erhielten aber noch eine andere Bedeutung. Die Griechen hatten wie wir eine für jeden Ton bestimmte Tonhöhe (einen Gabelton) und so wandten sie die eigentlich für die Octavengattungen bestimmten Namen an, auch die auf verschiedenen Tonhöhen stehenden Molltonleitern im Umfange von zwei Octaven zu bezeichnen. Dies geschah in folgender Weise: Sie errichteten die verschiedenen Tonarten (Octavengattungen) auf einer Tonhöhe (wir wollen hierzu den Ton *A* nehmen), z. B.:

lydisch: *A*, *H*, *cis*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *a*.
phrygisch: *A*, *H*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*.
dorisch: *A*, *B*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*.

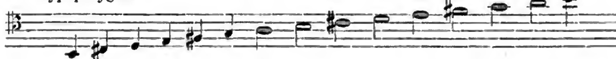
u. s. w.) und verlängerten sie so weit nach der Tiefe und Höhe diatonisch, bis sie eine vollständige zwei Octaven lange aeolische oder hypodorische d. h.

Molltonleiter erhielten, und benannten nun diese so enstandene Tonleiter nach der Octavengattung, von welcher sie ausgegangen waren. Auf der folgenden Tabelle geben uns die halben Noten die Octavengattung und die Viertel die Fortsetzung bis zur Mollscala an:

Aeolisch oder Hypodorisch.



Hypophrygisch.



Hypolydisch.



Dorisch.



Phrygisch.



Lydisch.



Mixolydisch.



Im Mittelalter, wo die Kenntniss dieser doppelten Bedeutung der Namen verloren gegangen war, übertrug man die altgriechischen Namen auf die sieben Octavengattungen folgendermassen: Man ging von der Mollscala aus, und nannte sie übereinstimmend mit den Alten a e o l i s c h (oder hypodorisch). Die folgende Octave auf dem zweiten Ton *H* nannte man nun nicht nach dem Namen der alten Octavengattung mixolydisch, sondern nach der nächst höheren Mollscala h y p o p h r y g i s c h. Die dritte *C*-*c* hiess nun nicht l y d i s c h, sondern h y p o l y d i s c h. In dieser Weise fuhr man fort und nannte den Ton *D* d o r i s c h, *E* p h r y g i s c h, *F* l y d i s c h und *G* m i x o l y d i s c h. Durch diese Verwechselung der höheren Mollscala mit den höheren Octavengattungen wurde, mit einziger Ausnahme der aeolischen Tonart, die Reihenfolge der Namen verkehrt, wie man aus der folgenden Tabelle sehen kann:

Griechische Benennung.	Christliche Benennung.
Aeolisch.	Aeolisch.
Mixolydisch.	Hypophrygisch.
Lydisch.	Hypolydisch. (Ionisch.)
Phrygisch.	Dorisch.
Dorisch.	Phrygisch.
Hypolydisch. (Ionisch.)	Lydisch.
Hypophrygisch.	Mixolydisch.

Genauer über diesen Gegenstand unterrichtet man sich durch Fr. Bellermanns Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berlin 1847) und durch *Anonymi scriptio de Musica etc. prim. ed.* Fr. Bellermann (Berlin 1841).

Ueber die Octave *H-h* ist bereits oben gesprochen; von den übrigen sechs war am seltensten die Octave *F-f* in Gebrauch, weil sie ihrer übermässigen Quarte *F-h* wegen ebenfalls unbequem harmonisch zu behandeln ist.

Bilden wir nun in diesen sechs Tonarten Melodien, so können dieselben zweierlei Gestalt haben. Entweder bewegt sich die Melodie zwischen Grundton und Octave oder sie bewegt sich um den Grundton herum, so dass derselbe gegen die Mitte ihres Umfangs liegt und die Gränzen desselben die Unterquarte und Quinte sind. Im ersten Falle heisst die Melodie und darnach auch die Tonart eine authentische, im andern eine plagialische. Auf diese Weise erhalten wir zu den sechs Tonarten noch sechs Nebentonarten, die sich von den ersteren durch ihren Umfang und durch die Lage ihres Grundtons unterscheiden. Die plagialische Tonart wird dadurch bezeichnet, dass man den oben aufgestellten Namen die Sylben *hypo* vorsetzt. So heisst die dorische Tonart z. B. wenn man sie von Quinte zu Quinte singt die hypodorische u. s. w.

Auch bezeichnete man diese Tonarten durch Zahlen, *Tonus primus, tonus secundus* u. s. w. in der Art, wie es in der folgenden Tabelle durch die den Namen vorausgesetzten Zahlen angedeutet ist. Auf dieser Tabelle giebt uns die ganze Note den Grundton in den plagialischen Octaven an:

Plagialische Tonarten.

2. Hypodorisch.



4. Hypophrygisch.



6. Hypolydisch.



8. Hypomixolydisch.



10. Hypoaeolisch.



12. Hypoionisch.



Authentische Tonarten.

1. Dorisch.



3. Phrygisch.



5. Lydisch.



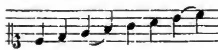
7. Mixolydisch.



9. Aeolisch.



11. Ionisch.



Den Melodien in diesen zwölf Tonarten haben die alten Theoretiker einen eigenthümlichen Charakter zugeschrieben, worauf indessen wenig zu geben ist. Es ist ebenso, als wenn wir sagen wollten, ein Stück in Dur sei ausschliesslich heiter, dagegen eins in Moll ausschliesslich traurig. Nur der Vollständigkeit und des Beispiels wegen setze ich eine kurze Charakteristik her, wie wir sie bei verschiedenen Schriftstellern des XVI. Jahrhunderts finden:

Primus		*Dorius*		*hilarem*
Secundus		*Hypodorius*		*moestam*
Tertius		*Phrygius*		*austeram*
Quartus		*Hypophrygius*		*blandam*
Quintus		*Lydius*		*asperam*
Sextus	*tonus ab antiquis dictus est*	*Hypolydius*	*qui melodiam habet*	*lenem*
Septimus		*Mixolydius*		*indignantem*
Octavus		*Hypomixolydius*		*placabilem*
Nonus		*Aeolius*		*suavem*
Decimus		*Hypoaeolius*		*tristem*
Undecimus		*Ionicus*		*jucundam*
Duodecimus		*Hypoionicus*		*flebilem*

Der folgenden Octavengattung *H-f-h* und deren plagialen Nebentonart *F-h-f* geben Glarean u. a., obgleich sie in der christlichen Zeit niemals in Gebrauch gewesen sind, die Namen Hyperaeolisch*) und Hyperphrygisch. Sie nehmen die letzten Stellen in diesem System als dreizehnte und vierzehnte Tonart ein:

Tredecimus	*hyperaeolius*	*spurii sive rejecti, quod*
Decimus quartus	*hyperphrygius*	*apte dividi nequeunt.*

Sehr weitläufig lässt sich Joannes Bona in seinem Werke *De divina psalmodia* (Paris 1663) Cap. XVI § IV *de singulis tonis, eorumque proprietutibus et effectibus* hierüber aus. Seine Charakteristik ist aber schon desshalb ganz unpassend, weil er stets die Zeugnisse der alten Griechen herbeiholt, welche, wie wir gesehen haben, unter dem jedesmal angeführten Namen eine ganz andere Tonart verstanden haben. So schreibt er, was die Griechen von ihrer Dorischen Tonart *(E)* sagen, der mittelalterlichen Dorischen *(D)* zu: *Primam sedem ordine et dignitate tenet Dorius. Hic a Platone et Aristotele caeteris omnibus praefertur. Hoc modulo psallebant antiqui prosodia multa et paeana, erotica etiam et quae spondaea nominantur. Dux ad bene vivendum existimatur hic modus. Arcades et Lacedaemones hoc impensius delectabantur, teste Polybio, etc.*

Wie wir sehen, hat stets eine plagialische mit einer andern nicht zu ihr gehörigen authentischen Tonart einerlei Umfang und Lage der halben Töne z. B. die hypodorische mit der aeolischen, die hypolydische mit der ionischen u. s. w. Dies hat in die sonst so einfache Lehre von den Tonarten mannichfache Verwirrung gebracht. So schreibt Mortimer in seinem Werk über den Choralgesang (Berlin 1821), welches bei seinem Erscheinen allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog: „Ausserdem, dass nicht abzusehen ist, wie die be„sondere Lage des *mifa* in irgend einer Tonleiter den Charakter einer Tonart „bestimmen soll, so findet sich auch diese Unbequemlichkeit, dass das *mifa* „nicht einmal entscheidend ist; denn z. B. die dorische Tonart hat einerlei „*mifa* mit der hypomixolydischen, die aeolische mit der hypodorischen und „die ionische mit der hypolydischen." Offenbar übersieht hier Mortimer die Stellung des Grundtones.

Auf der obigen Tabelle nahmen gerade die heutzutage gebräuchlichen Octaven, unser Dur und Moll, die letzten Stellen der authentischen ein, obgleich schon die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts diese beiden Tonarten

*) Ich führte oben einige Werke von C. Löwe in dieser Tonart an; es sei hier noch beiläufig bemerkt, dass er genannten Musikstücken die Ueberschrift *in modo hypophrygico* gegeben hat. Dies ist nicht mit dem jetzt allgemein verbreiteten, von Glarean aufs Neue geregelten, Gebrauch der Namen übereinstimmend. Hypophrygisch bezeichnet die plagiale Nebentonart von *E, (H-e-h)* welche natürlich mit *E* abschliessen muss. Löwe schliesst aber mit *H* ab; hätte also richtiger *in modo hyperaeolio* geschrieben.

häufig anwandten. Dies hat indess darin seinen Grund, dass in der ältesten Zeit der Bischof Ambrosius vier Tonreihen für den Kirchengesang aufstellte:

tonus primus *D-d*
„ *secundus* *E-e*
„ *tertius* *F-f*
„ *quartus* *G-g*

Diesen vier Tonarten soll später Gregor der Grosse ihre vier plagialen Nebentonarten beigefügt haben; so entstanden die acht Kirchentöne, denen erst viel später die Octaven *A* und *C* zugesellt wurden. Von diesen acht Tönen nannte man die authentische Octave *D-d* den *tonus primus*, die plagiale *A-a* den *tonus secundus*, die authentische *E-e* den *tonus tertius*, die plagiale *H-h* den *tonus quartus*, u. s. w.

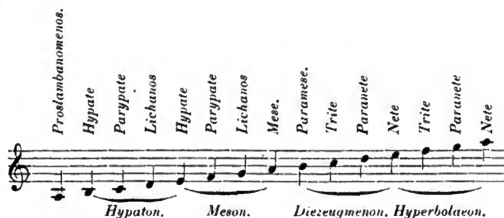
Ueber die Zeit, in welcher man die griechischen Namen zuerst für die kirchlichen Tonarten anwandte, herrschen verschiedene Ansichten. Marpurg sagt in seiner kritischen Einleitung in die Geschichte der Musik (Berlin 1759 pag. 134) „Wenn diese Töne *d*, *e*, *f* und *g* der dorische, phrygische, lydische „und mixolydische heutiges Tages genannt werden, so geschieht dieses zu Folge „der vom Glarean in der Folge der Zeit mit den Tönen unternommenen Ver„änderung." Aehnlich urtheilt Dehn in seiner Harmonielehre pag. 56: „Im „sechzehnten Jahrhundert unternahm es ein gelehrter Philologe Henricus „Loritus Glareanus die Kirchentöne theoretisch festzustellen und schrieb zu „diesem Zwecke ein besonderes Buch: *Dodecachordon*. Als ein eifriger „Grieche benannte er seine Tonarten mit griechischen Namen z. B. *Modus* „*Dorius*, *Phrygius*, *Lydius* u. s. w." Kiesewetter, ein Feind der griechischen Musik, sagt in seiner Geschichte der Europäisch-abendländischen Musik pag. 5: „Wie diese Kirchentöne in der Zeitfolge, seit Glarean im sechzehnten „Jahrhundert, zu den in jeder Hinsicht unpassenden Namen der dorischen, „phrygischen, lydischen und mixolydischen gekommen seien, wird an einem „anderen Orte (?) erklärt werden." Dieser durch unsere besseren Geschichtsforscher verbreitete Irrthum wurde in neueren, weniger bedeutenden Werken wiederholt. Nur des Beispiels wegen führe ich die in Silchers Harmonie- und Compositionslehre (Tübingen 1859 pag. 131 und 132) ausgesprochene Ansicht an. „Im sechzehnten Jahrhundert fügte der Musikgelehrte Glarean „den gregorianischen Tonarten noch die beiden übrigen längst bekannten „Tonarten mit *A* und *C* beginnend, nebst ihren plagialischen Leitern als neun„ten, zehnten, elften und zwölften Kirchenton hinzu und bezeichnete sie mit „den früher vom Ambrosius beseitigten (?) aus der altgriechischen Musik „stammenden Namen. Jedoch verwechselte Glarean dieselben wie es scheint „aus Missverständniss."

Von allem hier Angeführten ist nur richtig, dass Glarean durch sein *Dodecarchordon* einmal dahin gewirkt hat, dass die griechischen Namen zu

der ganz allgemeinen Verbreitung gekommen sind, wie wir sie von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an finden, und zweitens, dass die Benennung aeolisch und ionisch für die Töne *A* und *C* vielleicht von ihm zuerst angenommen ist. Die Anwendung der übrigen Namen finden wir schon ganz mit Glarean übereinstimmend bei Hucbald, also sechs Jahrhunderte früher. Auch schon er nannte: *A* hypodorisch, *H* hypophrygisch, *C* hypolydisch, *D* dorisch, *E* phrygisch, *F* lydisch und *G* mixolylisch. Er drückt sich hierüber folgendermassen aus (Gerbert, *script.* I. p. 127): *Erit ergo primus modus omnium gravissimus hypodorius ex prima specie diapason et terminatur eo, qui meses dicitur, medio nervo. Secundum modum hypophrygium secunda species diapason efficit, quae in paramesen finit. Tertium modum hypolydium tertia species diapason determinat in eum, quem vocant triten diezeugmenon nervum. Quartum modum Dorium quarta species diapason reddit, quae finit in paranete diezeugmenon. Quintus modus phrygius quinta specie diapason finitur, cui nete diezeugmenon nervus est ultimus. Sextum nihilominus modum Lydium sexta species diapason exerit, cui trite hyperbolaeon est finis. Septimum quoque modum mixolydium septima species diapason informat; eum paranete hyperbolaeon determinat.**)

Dieselben Namen finden wir auch bei Guido von Arezzo (Gerb. II. p. 56 und 57); doch ist dieser hierin genauer, indem er einen Unterschied zwischen plagialischen und authentischen Tonarten macht. Er sagt nämlich, die höheren Octaven seien authentisch, *acuti authentici*, die tieferen dagegen plagialisch, *graves vero graece plague, latine subjugales vel laterales vocabantur.* Von diesen ist die hypodorische *A* die erste, die hypophrygische *H* die zweite, die dritte die hypolydische *C*, die vierte die hypomixolydische *D*. Dieselbe Octave *D* ist aber auch authentisch und heisst dann dorisch. Hieraur

*) Hucbald bezeichnet hier den obersten Ton jeder Octavengattung mit seinem griechischen Namen, daher ich zur bequemeren Lesung dieser Stelle hier die Griechische durch zwei Octaven gehende Scale, welche aus zwei getrennten Paaren verbundener Tetrachorde und einem am unteren Ende liegenden diazeuktischen Tone besteht, mit der griechischen Benennung der einzelnen Töne hersetze:



folgt die phrygische *E*, dann die lydische *F* und schliesslich die mixolydische *G*. Glarean führte nun dieses System consequent weiter, indem er den plagialen Octaven die Sylben *hypo* vorsetzte. In der Vorrede zu seinem *Dodecachordon* sagt er aber ausdrücklich, dass er nicht der Erfinder dieses Systems sei; er sei hierin den alten Griechen gefolgt, aus deren sieben Octavengattungen sich leicht zwölf (oder wenn man wolle, vierzehn) verschiedene Tonarten herleiten liessen.

Für den Kirchengesang haben sich die griechischen im Mittelalter alterirten Namen bis auf den heutigen Tag im Gebrauch festgestellt und erhalten, und zwar mit grossem Recht; denn sie schützen uns vor Irrthümern, die sofort entstehen, wenn wir *tonus primus*, *secundus*, *tertius* u. s. w. zählen. Wir haben gesehn, dass Hucbald und Guido von unten auf zählten und *a* als den *tonus primus* bezeichneten. Späterhin nannte man *D* dorisch den ersten und *A* hypodorisch den zweiten, *E* phrygisch den dritten und *H* hypodorisch den vierten u. s. w. Joseph Zarlin, Kapellmeister an St. Marcus zu Venedig, einer der bedeutensten musicalischen Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts (geb. 1517, gest. 1590) und mit ihm Johann Maria Artusi (gest. 1613 zu Bologna) nahmen die authentische Octave *C* als den ersten Ton, die plagiale *G* als den zweiten u. s. w. an. Fux zählt in seinem *Gradus ad parnassum* nur die authentischen Töne und nennt *D* den ersten, *E* den zweiten, *F* den dritten u. s. w. Dieser Verschiedenheiten wegen ist es das Beste, wenn man bei den griechischen Namen bleibt, deren Bedeutung durch ein Jahrtausend hindurch mit Ausnahme einiger Erweiterungen unverändert dieselbe geblieben ist und, wie wohl anzunehmen, den meisten Lesern dieses Buches geläufig ist.*)

Da wir bei den mittelalterlichen Schriftstellern die Octave oft als aus den verschiedenen Arten der Quinte und Quarte zusammengesetzt erläutert finden, so sei hierüber noch Folgendes bemerkt. Jede Octave lässt sich in eine Quinte und damit verbundene Quarte theilen. Geschieht nun die Theilung so, dass die Quinte unten steht und die Quarte oben, so heisst die Theilung die harmonische. Steht dagegen die Quarte unten und die Quinte oben, so nennt man die Theilung die arithmetische. Die authentischen Tonarten werden durch Tonica, Dominante und Tonica harmonisch getheilt: *D-a-d*, *E-h-e* u. s. w., die plagialischen dagegen durch Dominante, Tonica und Dominante arithmetisch: *a-D-a*, *h-E-h* u. s. w. Johannes Tinctor giebt in seinem

---

*) Fux sagt pag. 231 seines *Grad. ad parn: Josephus Zarlinus et plerique alii aetate illa C. sive Dorium pro primo modo habuerunt. Recentiores postea practici fere omnes D, olim phrygio nuncupato principem locum tribuerunt. Nobis sufficit demonstrasse, sex duntaxat existere modos specie differentes; parumque admodum refert, quem ordinem quisque teneat* etc. Die Angabe, dass die Octave *C-c* die dorische, *D-d* die phrygische u. s. w. Tonart sei, beruht offenbar nur auf einem Irrthum, wie auch die Anführung des Zarlin in dieser Beziehung.

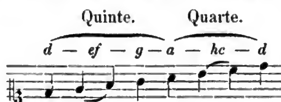
*Terminorum Musicae Diffinitorium**) bei Erläuterung der acht Kirchentöne die vier Quintengattungen nach der Lage des halben Tones folgendermassen an:

1. {*D - ef - g - a.*
   {*a - hc - d - e.*
2. *ef - g - a - h.*
3. *f - g - a - hc.*
4. {*g - a - hc - d.*
   {*c - d - ef - g.*

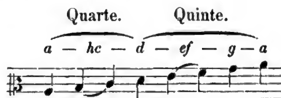
und die drei Quartengattungen so:

1. {*A - hc - d.*
   {*d - ef - g.*
2. {*hc - d - e.*
   {*ef - g - a.*
3. {*c - d - ef.*
   {*g - a - hc.*

Er erklärt nun die Tonarten so: der *Tonus primus* ist der, welcher aus der ersten Art der Quinte und der ersten Art der Quarte zusammengesetzt ist:



von den Alten wurde er *tonus authenticus protus* oder die erste authentische Tonart genannt. — Der *Tonus secundus* ist aus der ersten Art der Quarte und der ersten der Quinte zusammengesetzt, und wurde von den Alten *plagalis*, oder *subjugalis* oder *collateralis authentici proti*, die der ersten authentischen beigegebene oder untergeordnete Tonart, genannt.



Auf diese Weise erklärt er die übrigen Töne. Es ist nur noch zu bemerken, was er von der fünften und sechsten Tonart, der lydischen und hypolydischen sagt: Dieselben sind nämlich aus der dritten oder der vierten Art

*) Dieses Werk des Tinctor ist ohne Jahreszahl und Druckort, (und zwar nach Burneys Muthmassung *Hist. of Mus.* Voll. II. pag. 458 (im Jahre 1474 zu Neapel) erschienen. Da es als erstes musikalisches Wörterbuch für den musikalischen Geschichtsforscher von grosser Wichtigkeit ist und nur wenige Bogen umfasst, so hat es Forkel in seiner allg. Litteratur der Musik (Leipzig 1792) pag. 204—216 vollständig abdrucken lassen.

der Quinte und der dritten Art der Quarte gebildet, also entweder *f-g-a-hc-d-ef* oder *f-g-ab-c-d-ef*. Hieraus sieht man, dass man gar kein Bedenken trug der unreinen Quarte *f-h* wegen *b* zu setzen, wodurch die lydische Tonart der ionischen sehr ähnlich wurde. *)

Tropen und Neumen.

In einer Melodie geben uns der Anfangston, vor Allem aber der Schlusston an, welcher Octavengattung dieselbe angehört. In diesem Sinne hatten die Alten für den Choralgesang gewisse kurze Sätze, welche durch ihre melodische Wendung den Charakter der einzelnen Tonarten repräsentiren sollten. Diese Melodien oder eigentlich nur Schlussclauseln, nannte man Tropen, welches Wort, auch bei den Griechen für Tonart gebraucht wurde, z. B. Pindar, Ol. 14. 25: τρόπος λύδιος. Wir finden indessen, dass man im Mittelalter einer jeden Tonart mehrere Tropen zuertheilte, welche Differenzen genannt wurden und oft gar nicht mit dem Grundton ihrer Tonart schlossen. Daher sagen die älteren Musiklehrer, dass diese Differenzen nicht wesentlich zur Erkenntniss der Tonarten beitrügen, sondern nur für ungeschickte Sänger erfunden seien. Vergl. hierüber Forkel, Gesch. II. p. 173.

Aehnlich den Tropen waren die sogenannten Neumen, welche nicht mit der oben beschriebenen Tonschrift zu verwechseln sind. Man verstand nämlich

---

*) In demselben Sinne schreibt schon zwei Jahrhunderte früher (1274) Marchettus von Padua: Gerb. *script.* III p. 110 und 111: *Quintus tonus formatur in suo ascensu ex tertia specie diapente et tertia diatessaron superius, ut hic:*



in descensu vero ex eadem specie diatessaron et ex quarta diapente, ut hic:



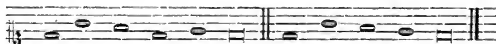
Sed dicet aliquis: ergo videtur quod quintus tonus in ejus ascensu cantetur per ♮ quadrum, et in descensu per ♭ rotundum. Dicimus quod sic, et triplici ratione; prima est, quod cum ascendit a fine ad diapente supra quomodocumque, talium prolatio notarum dulcior atque suavior ad auditum transit, nec non aptior in ore proferentis existit. Secunda est, ut in eo utamur tertia specie diapente, quae in nullo tonorum potius quam in ipso et ejus subjugali poterat ordinari. Tertia ratio est, ut cum vellet quintus ad ejus perfectionem ascendere, non inveniatur tritoni duritia, quae adesset, si per b rotundum ipsum ascendens cantaremus, scilicet a b primo acuto ad e acutum. Cantari debet etiam per b rotundum, suo scilicet in descensu: ut cum vult se a diapente supra ad finem deponere, possit tritoni duritiam evitare.

hierunter gewisse grössere melismatische Figuren, welche auf der Schlusssylbe (oder wie die Alten sagen, ohne alle Worte) am Ende der Kirchengesänge abgesungen wurden. *„Neoma est“*, sagt Johannes Tinctor in seinem *Term. mus. diffin. „cantus fini verborum sine verbis annexus.“* Die Erklärung des Franchinus Gafor ist dieser sehr ähnlich: *Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio.* Guil. de Podio, ein spanischer Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts drückt sich in seinem *Commentarius musices*, Valenzia 1495 hierüber folgendermassen aus: *Notularum autem ligaturarum acervos neumam musici appellare consueverunt.* Die Neumen und Tropen sind nur für die Kenntniss des gregorianischen Choralgesanges von Wichtigkeit; wir wenden uns daher gleich zur Einrichtung des Schlusses in den verschiedenen Tonarten, wie wir denselben in der Mensuralmusik zu bewerkstelligen haben.

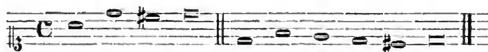
Ueber die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik.

Bei dem Schlussfall tritt das Charakteristische einer Tonart besonders hervor; wir haben daher auf diesen zunächst unser Augenmerk zu richten. Ein Schluss kann auf zweierlei Weise bewerkstelligt werden:

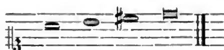
a) Entweder senkt sich die Stimme durch einen oder mehrere Schritte stufenweise zum Grundton; in diesem Falle nennen wir ihn einen abwärtssteigenden Schluss, z. B. in der dorischen Tonart:



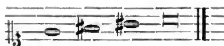
b) oder die Stimme steigt durch die siebente Stufe der Tonart aufwärts in den Grundton; dann heisst er ein aufwärtssteigender Schluss. Hierbei hat man aber zu beachten, dass, wenn die siebente Stufe vom Grundton einen ganzen Ton entfernt ist, dieselbe durch ein Kreuz ♯ erhöht werden muss. Eine Ausnahme von dieser Regel macht nur der *tonus phrygius*, bei welchem wir seiner kleinen Secunde wegen das ganze Tonverhältniss beibehalten müssen. Bei dieser aufwärtssteigenden Art zu schliessen sieht man es gern, wenn der Gesang, ehe er die siebente Stufe berührt, bereits auf der achten, d. h. auf dem Grundton, gewesen ist, z. B. in der dorischen Tonart:



Doch ist dieses nicht nothwendig geboten; man kann auch so in die Octave steigen:

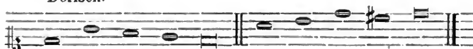


In diesem Falle muss man aber in der aeolischen Tonart auch die sechste Stufe erhöhen, damit das unharmonische Intervall *f-gis* vermieden wird:



Die beiden den Grundton umgebenden Töne heissen die Leitetöne der Tonart; es hat also jeder Ton einen aufwärts steigenden und einen abwärts steigenden Leiteton. Die folgende Tabelle enthält in jeder der sechs Tonarten einen abwärts und einen aufwärts steigenden Schluss:

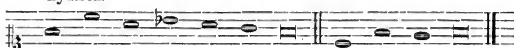
Dorisch.



Phrygisch.



Lydisch.



Mixolydisch.
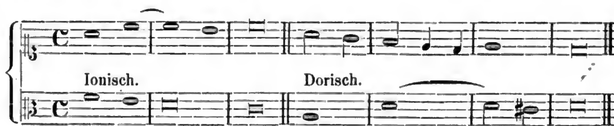


Aeolisch.



Ionisch.

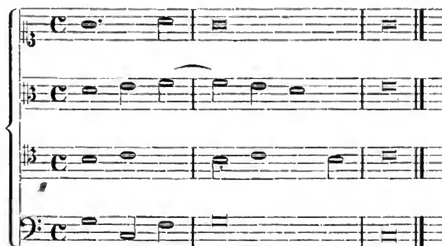


Im strengen regelrechten zweistimmigen Satze, wie wir ihn bei den Componisten des sechzehnten Jahrhunderts finden, macht die eine der beiden Stimmen den aufwärtssteigenden und die andere den abwärtssteigenden Schluss, in dieser Weise:



Jede mehrstimmige Musik verlangt einer guten Harmonie wegen die Erhöhung des Leitetons, wie sie hier angegeben. Etwas anderes ist es im reineinstimmigen Choralgesang, wo man selbst diese geringe Abweichung von den diatonischen Verhältnissen vermieden hat. Hierüber sagt ein katholischer Geistlicher Bernard Scheyrer in seiner *Musica Choralis theoro-practica* d. i. eine nützliche Unterweisung etc. (München 1663, pag. 12) „Von diesem „♯ will ich allhier nichts melden, weil es allein in dem Figural gebrauchet „und *Diesis* genennet wird: der purlautere Choral aber solches nicht zulässet, „obwohl dieses bei unsern Aemtern, so wir zur Orgel singen, dem Figural „gleich mag gebraucht werden.“ *)

Im drei- und vierstimmigen Satze wird der Schluss wie im zweistimmigen durch die Leitetöne eingeleitet, wir müssen aber, wenn ein wirklich mehrstimmiger Satz zu Stande kommen soll, den noch hinzutretenden Stimmen andere Intervalle geben, wovon weiter unten die Rede sein wird. Als man anfing mehrstimmig zu componiren, entstand nicht gleich eine Harmonie- oder Accordlehre in unserm Sinne, sondern man betrachtete die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes für sich und so kam man zu der in der Musikgeschichte merkwürdigen Ansicht, dass jede einzelne Stimme aus einer ihr eigenthümlichen Tonart ginge, ohne dass man daran dachte, dass der Gang der einen durch den der andern bedingt wird und dass die Stimmen zusammen ein harmonisches Ganze bilden sollen. So konnte man von der folgenden vierstimmigen Schlusscadenz sagen:



ihre oberste Stimme mache einen mixolydischen, die zweite einen phrygischen, die dritte und vierte einen ionischen Schluss. Wir sind durch unsere stets auf Accorde basirte Musik dahin gekommen, dass wir einen solchen Irrthum unerklärlich finden; es ist aber ein Belag dafür, dass die Alten die Harmonie

*) Eine harmonische Orgelbegleitung muss natürlich den Regeln einer mehrstimmigen Musik unterworfen sein.

nicht für sich bestehend gelten liessen, sondern nur als ein Band ansahen, unter welchem sich mehrere Stimmen vereinigten. Vergleiche hierüber C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834 pag. 65. — Glarean, Dod. pag. 362 u. f.

Melodie, Gesetze der Fortschreitung.

Unter Melodie verstehen wir eine Aufeinanderfolge von Tönen, welche auf unser Ohr im Vorüberklingen einen angenehmen, oder, wenn man so sagen kann, harmonischen Eindruck machen. Und hiernach bezeichnen wir auch eine Folge von Tönen, welcher diese Anmuth fehlt, als unmelodisch. Ausser einzelnen Regeln, durch welche wir geschützt sind, geradezu das Gegentheil von Anmuth hervorzurufen, lässt sich wenig Positives über die Bildung von Melodien, namentlich in der neueren Musik, sagen. Es bleibt hier fast alles der Erfindung des Genies überlassen: sehr häufig findet man entfernte Intervalle angewandt, chromatische und diatonische Töne mit einander verbunden und Uebergänge von einer diatonischen Reihe in die andre, ohne dass dadurch das Gehör unangenehm berührt würde. Viel beschränkender sind indess die Regeln bei den alten Componisten; hier sehen wir ganz bestimmte Gesetze, nach denen wir dieses oder jenes Intervall als unmelodisch oder melodisch bezeichnet finden. Diese Gesetze, welche für die Kenntniss der Musik des sechzehnten Jahrhunderts von der grössten Wichtigkeit sind, da man sie bis Ende dieses Jahrhunderts auf das Strengste hielt, wollen wir die Gesetze der Fortschreitung nennen. Hierhin gehört zunächst, dass in einer Melodie nur diatonische Intervalle vorkommen dürfen. Wir müssen uns daher klar machen, was man unter einem nicht diatonischen Intervall zu verstehen hat; denn es ist ein grosser Unterschied zwischen einzelnen nicht der diatonischen Tonleiter angehörenden Tönen und nicht diatonischen Intervallen. Unter letzteren verstehen wir alle solche Entfernungen, welche gar nicht in der natürlichen Scala vorkommen, als da sind: der kleine halbe Ton *f-fis*, *c-cis*, *b-h* etc. — die verminderte Terz *gis-b* etc. — die übermässige Secunde *f-gis* etc. — die verminderte Quarte *cis-f* etc. — die übermässige Quinte u. a., mit einem Wort alle verminderten und übermässigen Intervalle. Diatonische sind dagegen alle Cap. II aufgezählten, auch wenn einem ihrer Töne ein ♯ oder ♭ vorgezeichnet ist. In diesem Sinne ist in der Tonleiter ohne Vorzeichnung *gis-a*, *fis-g*, *cis-d* ebensogut ein diatonisches Intervall wie *e-f* und *h-c*, die Quarte *f-b* wie *g-c* u. a. Aber auch von den

diatonischen Intervallen waren einige von der Melodie ausgeschlossen: der *Tritonus*, die falsche Quinte, die grosse Sexte und die kleine und grosse Septime. Die kleine Sexte wurde nur aufwärts steigend gebraucht; dieselbe Regel hat man auch über die Octave aufgestellt, obgleich sich sehr viel Ausnahmen dagegen finden. Hiernach zerfallen also die Intervalle in drei Klassen.

a) Durchaus verbotene Intervalle:

Der *Tritonus* (oder die übermässige Quarte),
Die falsche Quinte,
Die grosse Sexte,
Die kleine und grosse Septime.

b) Intervalle, welche man nur aufwärtssteigend anwenden darf:

Die kleine Sexte,
Die Octave.

c) Intervalle, deren Gebrauch nach beiden Richtungen frei steht:

Die Quinte,
Die Quarte,
Die grosse und kleine Terz,
Die grosse und kleine Secunde,
(Ausnahmsweise die Octave).
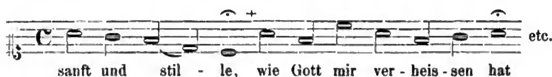
Diese strengen Gesetze müssen einen sehr frühen Ursprung haben; wir finden sie schon in den alten Weisen des Gregorianischen Choralgesanges beobachtet; sie sind, wie mir es scheint, von hier in die Mensuralmusik mit hinüber genommen worden. Sie bilden somit ein Gesetz für alle wahre Kirchenmusik. Mit dem Verlassen dieser Gesetze beginnt der Verfall der Kirchenmusik in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts. Bis dahin hatten sie Herrschaft in der ganzen musicalischen Welt. Ein Genius wie Palestrina zeichnete sich nicht dadurch vor seinen Zeitgenossen aus, dass er die bestehenden Gesetze der Schönheit und des Wohlklanges umstiess, sondern dass er, Herr dieser Gesetze, innerhalb dieser engen Gränzen Meisterwerke schuf, die wir noch nach drei Jahrhunderten bewundern müssen.

Gewiss sind die Alten bei Aufstellung ihrer Fortschreitungsgesetze von zwei Rücksichten geleitet worden. Einmal mussten sie darauf sehen, dass ihre Gesänge leicht ausführbar seien; sie vermieden daher alle schwierigeren Intervalle, wie die Septime, die falsche Quinte u. a., welche wir ja auch heutzutage nicht gern ungeübten Sängern bieten. Zweitens lag ihnen aber ebensoviel daran, ihrer Musik den Stempel der erhabensten Einfachheit und reinsten kirchlichen Keuschheit aufzudrücken. So mag es gekommen sein, dass wir bei ihnen ein Intervall, welches vielfach in unsern Melodien vorkommt und durchaus leicht zu intoniren ist, nämlich die grosse Sexte, auf das strengste

vermieden finden. Die wenigen Beispiele, die sich für die grosse Sexte aufweisen lassen, wie z. B. am Schluss der vierstimmigen Motette *„Ego sum panis vivus“* von Palestrina im Tenor:

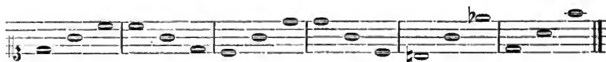


bringen dieses Intervall niemals in der Mitte der Melodie, sondern wie hier, nach einem Schlussfall. Ein ähnliches Beispiel ist in der Lutherischen Choralmelodie: Mit Fried und Freud fahr ich dahin:



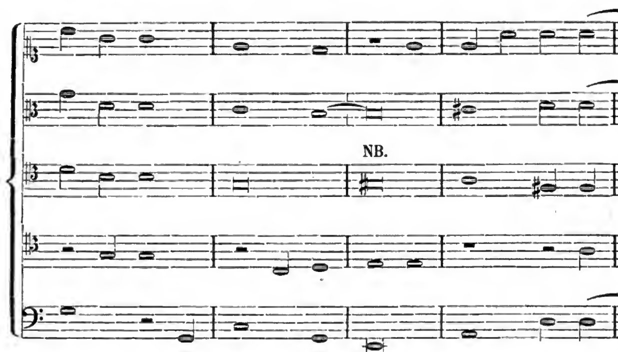
Wie richtig aber die Alten bei Aufstellung ihrer Gesetze gefühlt haben, das zeigt sich auch darin, dass die besten und ältesten unserer protestantischen Kirchenlieder. bei all ihrem lebhaften Ausdruck, nicht von jener strengen Anwendung der Intervalle abweichen.

Reihen wir nun mit Beobachtung der hier gegebenen Regeln Melodien zusammen, so lassen sich noch einige Gesetze aufstellen, die sich auf die Verbindung von mehr als zwei Tönen beziehen. Nämlich: Alle Intervalle, die grösser als die Terz sind, Quarten, Quinten und kleine Sexten, dürfen nicht zweimal hintereinander in derselben Richtung vorkommen. Man vermeide überhaupt mehrere grosse Schritte in einer Richtung, z. B.



Die Melodie bekommt durch solche Sprünge etwas sehr schwerfälliges; besonders abwärts sind sie ganz zu vermeiden. Nach einer Quarte indess kann man stets eine Quinte (und umgekehrt, sowohl auf- als abwärtssteigend) folgen lassen, weil hier der dritte Ton die Octave des ersten ist.

Diesen hier aufgestellten Fortschreitungsgesetzen ist nur noch hinzuzufügen, dass wir, da keine Regel ohne Ausnahme ist, selbst in der Blüthezeit des kirchlichen Gesanges bisweilen einem chromatischen Intervall begegnen. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Licenz in den nachfolgenden Uebungen nicht nachzuahmen ist. Es folgt hier ein Beispiel des kleinen halben Tonschrittes aus einer fünfstimmigen Motette von Gondimel, *„O dulce lignum.“*



Dergleichen Wendungen sind aber höchst selten. Bisweilen kommt es vor, dass einem harten Dreiklang ein weicher, oder umgekehrt, auf derselben Tonstufe folgen soll. In diesem Falle liess man die zu vertiefende oder zu erhöhende Terz, wie in dem folgenden Beispiel, lieber durch eine andere Stimme übernehmen.

Joh. Eccard.

fal - len Gott an uns hat, nun ist gross

len Gott an uns hat, nun ist gross

fal - len Gott an uns hat, nun ist gross

fal - len Gott an uns hat, nun ist gross

fal - len Gott

Liegt indess der kleine halbe Tonschritt in einer Stimme, so muss sich der erhöhte Ton weiter aufwärts, der erniedrigte abwärts bewegen. Ein Gang, wie ihn die Altstimme des folgenden Beispiels singt, ist für Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung nicht leicht rein zu intoniren und daher im a Capella-Gesange gänzlich zu vermeiden:



Aufgabe.

Wir gehen nun zu den praktischen Uebungen über; die erste Aufgabe ist nach den gegebenen Fortschreitungsregeln kurze Melodien in den sechs Tonarten zu erfinden, in Art der folgenden aus Fux *Gradus ad parnassum.*

Dorisch.



Phrygisch.



Lydisch.



Mixolydisch.



Aeolisch.



Ionisch.



Auf den Takt oder Rhythmus ist bis jetzt noch gar keine Rücksicht genommen worden, was erst weiter unten beim Contrapunkt geschehen kann.

Die Regeln, welche im vorletzten Capitel über die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik und in diesem Capitel über die Gesetze der Fortschreitung gegeben sind, müssen dem Schüler ganz geläufig sein, wenn er die nun folgenden Uebungen im Contrapunkt durchmachen will. Wir gehen nun zu unserem eigentlichen Thema, zur Lehre vom Contrapunkt und den Uebungen in der mehrstimmigen Musik über.

Die Lehre vom Contrapunkt.

Erster Theil.

Einfacher Contrapunkt.

Unter Contrapunkt versteht man zunächst eine Melodie, welche einer vorhandenen, einem *Cantus firmus* als zweite, gleichviel ob als Ober- oder als Unterstimme hinzugefügt ist; dann aber überhaupt die Kunst zwei oder mehrere Melodien gleichzeitig zu verbinden; also, mit einem Wort, die mehrstimmige Composition.

Da man bei den älteren Mensuralisten das Wort *Punctus* häufig für *Nota* gebraucht findet, so erklärt sich die Entstehung des Ausdruckes Contrapunkt ganz von selbst. Unrichtig aber ist die Ableitung desselben, die wir zuweilen, z. B. noch in der Dehnschen Lehre vom Contrapunkt (herausgegeben von Scholz Berlin 1859) finden, behufs deren man meint, dass in den früheren Jahrhunderten statt der Noten blosse Punkte gesetzt worden seien. Franco von Coeln, der älteste uns bekannte Mensuralist, hat, wie oben pag. 21 gezeigt worden, schon vier Notengattungen von verschiedener Gestalt und Zeitdauer, und gebraucht dennoch vielfach *Punctus* für Note z. B. *Omnis ligatura ultimum punctum gerens recte supra penultimum est perfecta* (Jede Ligatur, in welcher die letzte Note über der vorletzten steht, ist perfect). Ausserdem ist das Wort *Contrapunctus* erst in später Zeit entstanden, wo von blossen Punkten statt der Noten in keinem Falle die Rede sein könnte. In der ältesten Mensuralmusik gebrauchte man dafür das Wort *Discantus*.

In der mehrstimmigen Musik werden uns die Intervalle, welche wir bisjetzt hintereinander zu gebrauchen gelernt haben, gleichzeitig zu Gehör geführt; wir müssen sie daher ihren consonirenden und dissonirenden Eigenschaften nach kennen lernen.

Die Intervalle zerfallen hiernach naturgemäss in zwei Klassen: in Consonanzen und in Dissonanzen; und zwar werden wir nach pag. 3 zu den ersteren, zu den Consonanzen, alle diejenigen Intervalle zählen, deren Schwingungszahlen in einem einfacheren Verhältniss stehen, und in die zweite, zu den Dissonanzen, diejenigen, bei denen dasselbe complicirter ist. Indess führt die Musik diese Eintheilung nicht consequent durch, indem gewisse weiter

unten bezeichnete Intervalle, ganz abgesehen von ihren Zahlenverhältnissen, in einzelnen bestimmten Fällen zu den Dissonanzen, in andern zu den Consonanzen gerechnet werden. Es bilden diese Intervalle eine dritte Klasse für sich.

I. Die Consonanzen sind der Einklang, die Octave, die Quinte, die grosse und die kleine Terz, die kleine und die grosse Sexte. Von diesen werden die drei ersten, der Einklang (1 : 1) die Octave (1 : 2) und die Quinte (2 : 3) vollkommene, die vier anderen, die grosse und die kleine Terz (4 : 5 und 5 : 6) und die kleine und die grosse Sexte (5 : 8 und 3 : 5) unvollkommene Consonanzen genannt.

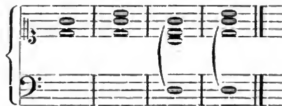
II. Die Dissonanzen sind die kleine und die grosse Secunde (15 : 16 und 8 : 9, 9 : 10) und deren Umkehrung, die grosse und kleine Septime (8 : 15 und 9 : 16, 9 : 20).

III. Zu jener dritten Klasse, welche also gleichsam zwischen Consonanzen und Dissonanzen steht, rechnen wir die Quarte, den *Tritonus* und die falsche Quinte. Alle drei, so sehr auch die beiden letzten von der ersten in Rücksicht auf die Einfachheit ihrer Schwingungsverhältnisse verschieden sind, werden in gewissen Fällen als unvollkommene Consonanzen, in andern als wirkliche Dissonanzen behandelt. Wir wollen der Deutlichkeit wegen hier einzeln die betreffenden Intervalle besprechen.

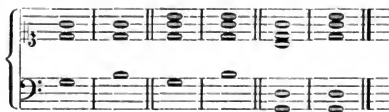
a) Die Quarte hat das einfache Verhältniss 3 : 4, ist also die Umkehrung der Quinte (2 : 3); consequenterweise müsste sie hiernach zu den vollkommenen Consonanzen gezählt werden (wie dies auch bei den alten Griechen — und später bei den ersten Versuchen einer Combination von mehreren Stimmen, bei Hucbald und Guido wirklich geschehen ist). Ihr Klang hat aber, wenn sie ohne Begleitung einer dritten (oder mehrerer anderer Stimmen) ertönt, für das Ohr so wenig befriedigendes, dass wir sie, wie oben gesagt, häufig als Dissonanz behandeln müssen, und zwar:

1. stets im zweistimmigen Satz

2. und dann auch im drei- vier- und mehrstimmigen, wenn der tiefere ihrer beiden Töne zugleich der tiefste eines drei- vier- und mehrstimmigen Zusammenklanges oder Accordes ist.
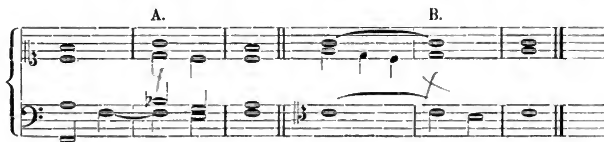


Als unvollkommene Consonanz erscheint sie dagegen, wenn sie von zwei Mittel- oder Oberstimmen hervorgebracht wird; fügen wir also jenen obigen Tonverbindungen einen tieferen consonirenden Ton hinzu, so verliert die dann in der Mitte oder oben belegene Quarte ihre dissonirende Eigenschaft:



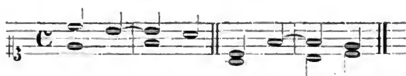
Diese Erscheinung lässt sich auf folgende Weise erklären: wir sehen die tiefste Stimme eines Zusammenklanges als den Grund an, auf welchem die höheren aufgebaut sind, und messen von diesem Grunde aus die Töne. Setzen wir nun zu einer Quarte einen dritten tieferen Ton, der mit den beiden Quartentönen consonirt (also entweder die tiefere Octave oder die tiefere Sexte des höheren Quartentones), so hört das Ohr im ersten Falle vom Bass aus gemessen eine Quinte und eine Octave, im anderen eine Terz und eine Sexte, und die zwischen den beiden Oberstimmen liegende Quarte verschwindet gänzlich. Etwas anderes ist es aber natürlich, wenn zwei Oberstimmen in einem wirklich dissonirenden Verhältniss stehen (z. B. eine Secunde oder eine Septime bilden), da sich dieses seiner complicirteren Schwingungzahlen wegen niemals dem Gehör entziehen wird.

Wenn wir oben sagten, dass jener in der Tiefe hinzuzufügende Ton ein mit den Quartentönen consonirender sein müsse, so ist dies allerdings der häufigere und natürlichere Fall; in dem folgenden Beispiel aber dissonirt derselbe, und zwar bei *A*, zum oberen, bei *B*, zum tieferen Tone der Quarte.
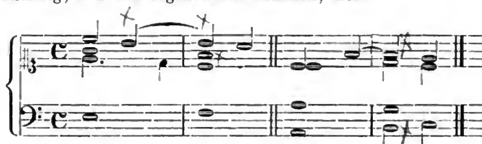


Nach dem Vorausgeschickten ist also die Regel über die Quarte in der Kürze: die Quarte dissonirt, wenn ihr tieferer Ton im Basse liegt, consonirt dagegen, wenn sie von den Mittelstimmen oder von einer Mittel- und der Oberstimme gebildet wird.
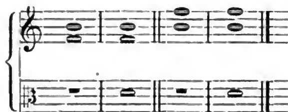
b) Der *Tritonus* und die Umkehrung desselben die falsche Quinte sind von den alten Componisten nur in seltenen Fällen als wirkliche Dissonanzen gebraucht worden. Ihre Anwendung wäre nach den weiter unten (Zweistimmiger Contrapunkt, vierte Gattung) auseinander gesetzten Regeln, a) zweistimmig,



b) mehrstimmig, d. h. mit begleitenden Stimmen, diese:



In den streng kirchlichen Meisterwerken findet man diese Art aber sehr selten. Zwischen zwei Mittelstimmen aber, oder zwischen einer Mittel- und der Oberstimme kommen beide Intervalle verhältnissmässig häufig vor und haben dann, wie die reine Quarte, die Rechte einer unvollkommenen Consonanz. Der sie begleitende Basston muss aber mit jedem ihrer Töne in einem consonirenden Verhältniss stehen. Es giebt demnach nur eine Art der Verbindung, in welcher sie anwendbar sind, nämlich:



Dies ist nach der modernen Harmonielehre der grosse Sextenaccord auf der zweiten Stufe der Dur- oder vierten der Moll-Tonleiter, die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges.

Die hier gegebene und noch heut zu Tage allgemein gebräuchliche Eintheilung der Intervalle finden wir schon mit geringer Abweichung bei Franco von Coeln. Derselbe nennt diejenigen Intervalle, welche das Ohr angenehm berühren, Concordanzien, die andere Discordanzien. *Concordantia dicitur esse, quando duae voces (vel plures) in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia e contrario quando voces sic conjunguntur, quod discordant secundum auditum.* (Gerb. *script.* III., p. 11) Die Concordanzien theilt er in vollkommene (den Einklang und die Octave) in mittlere (die Quarte und die Quinte) und in unvollkommene (die grosse und kleine Terz). Die Discordanzien zerfallen in vollkommene (die grosse und kleine Septime und der *Tritonus*) und in unvollkommene (die kleine und grosse Sexte). Hiernach ist es nicht richtig, wenn Marpurg (Krit. Einl. pag. 144) sagt, dass Glarean der erste gewesen sei, der öffentlich gelehrt habe, dass die Terzen und Sexten zu den Consonanzen zu zählen seien; der Unterschied zwischen ihm und Franco besteht nur darin, dass jener die Sexten nicht für Consonanzen, sondern für unvollkommene Dissonanzen hält; und ferner die Quarte (gleich der Quinte) consoniren lässt, welche in der

späteren Praxis, wie oben gezeigt, als Dissonanz angesehen wurde. Glarean giebt bei seiner Aufzählung alle Intervalle, die im Umfange von zwei Octaven liegen. *Dod.* pag. 26: *Consonantiarum autem ordinem ita dividunt Neoterici, ut aliae sint perfectae, aliae imperfectae consonantiae: Reliquae intercapedines omnes dissonantiae potius appellandae. Perfectae sunt quinque: Unisonus, diapente, diapason, diapente cum diapason, ac disdiapason; vel, ut nunc loquimur: unisonus, quinta, octava, duodecima, ac decimaquinta. — Imperfectae sunt quatuor, tertia, sexta, decima ac decimatertia, quas nescio an apud veteres uspiam reperias.* Ueber die Dissonanzen heisst es: *Dissonantiae, quae auditum vehementer turbant offenduntque, sunt sex: Secunda, quarta, septima, nona, undecima ac decimaquarta. Loquimur autem de intervallis quae intra disdiapason limites continentur. Nam quae ultra eveniunt intercapedines, veram phthongorum crasin ac commixtionem non habent, etiamsi aliquae consonent, ut decimaseptima (G-h̄), decimanona (G-d), ac vicesima (G-ē), quarum trium mediam inter perfectas numerant consonantias, extremas inter imperfectas: Et decimamseptimam nostra aetate doctissimi Symphonetae saepius usurpant, rarius autem decimamnonam ac vicesimam, imo, quantum ego judico, magis hac de causa aliquando adsciscunt, ut in sublimi celsissimae velut colludent voces, quam ut constet concentus ratio, atque sonorum vera commixtio. Sed omnium harum sit haec descriptio:*

1 5 8 12 15 3 6 10 13

5 perfecte Consonanzen. 4 imperfecte.

2 4 7 9 11 14

6 Dissonanzen.

Wenn zwei Stimmen neben einander erklingen, so sind drei Fälle ihrer Bewegung möglich.
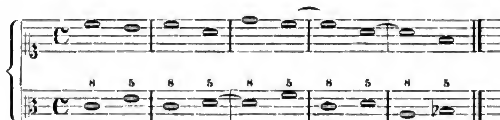
1. Beide Stimmen bewegen sich, sei es sprung- oder stufenweise, auf- oder abwärts in einer Richtung. Dies ist die gerade Bewegung *(motus rectus)*.

2. Bewegt sich dagegen eine Stimme sprung- oder stufenweise aufwärts, während die andere abwärts geht, so ist dies die Gegenbewegung *(motus contrarius)*.

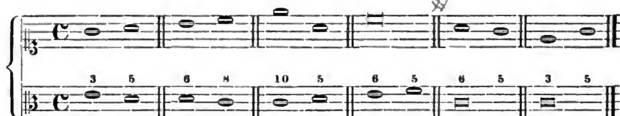
3. Bleibt eine der beiden Stimmen auf ihrem Tone liegen, während sich die andere auf- oder abwärts, sprung- oder stufenweise bewegt, so nennt man dies die Seitenbewegung *(motus obliquus).*

Alle mehrstimmige Musik ist aus verschiedenen Stimmen zusammengesetzt, deren gegenseitiges Verhältniss auf diesen drei Bewegungen beruht. Hierüber gelten nun folgende Gesetze:
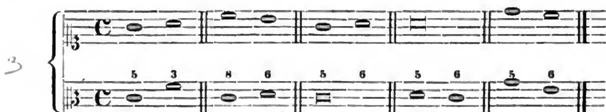
1. Von einer vollkommenen zu einer anderen vollkommenen Consonanz darf nur in der Gegen- oder Seitenbewegung fortgeschritten werden, z. B.
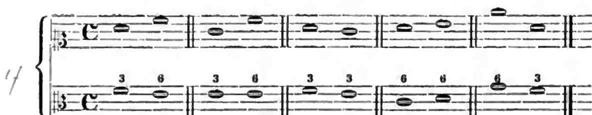


2. Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen darf ebenfalls nur durch die Gegen- oder Seitenbewegung geschritten werden, z. B.



3. Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen kann man in allen drei Bewegungen gehn, z. B.



4. Von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen ebenfalls in allen drei Bewegungen, z. B.



Hieraus sieht man, dass die Gegen- und Seitenbewegung in allen Fällen erlaubt ist, und nur verboten ist die gerade Bewegung zu einer vollkommenen

hin. Die Gegenbewegung lässt die Verschiedenheit der Stimmen am deutlichsten hervortreten; es ist daher rathsam sie möglichst viel anzuwenden. Lange Zeit hindurch die Melodien in gerader Bewegung, besonders in gleichen Intervallen, Terzen und Sexten, nebeneinander fortgehen zu lassen, ist zwar kein Fehler, macht aber einen langweiligen und armseligen Eindruck.

Es sind diesen Gesetzen noch einige Beschränkungen hinzuzufügen, die besonders im zweistimmigen Satz zu beobachten sind.

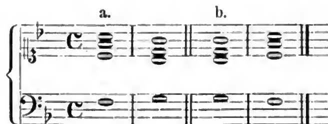
Der Gang vom Einklang in ein anderes consonirendes Intervall, namentlich in gerader Bewegung, ist verboten, z. B.



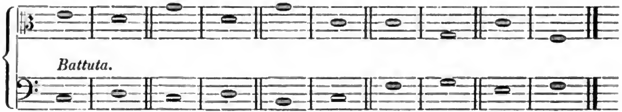
Die Italiener haben den Gang von der Decime in die Octave auf dem vollen Takt vermieden, wenn nämlich die Unterstimme einen Schritt aufwärts, die Oberstimme einen Schritt abwärts macht. Sie nannten diese Octave *Battuta*. Fux sieht aber selbst nicht den Grund dieses Verbotes ein und stellt seinem Schüler den Gebrauch derselben frei.*) Er fügt aber folgende Bemerkung bei: „Wenn die Octave so beschaffen, dass die untere Stimme „eine Stufe hinauf gehet, die obere aber durch verschiedene Stufen herunter „springet, so halte ich davor, dass solche auch in vielen Stimmen nicht zu „dulten sei.“ Dasselbe gilt natürlich auch vom Sprung in den Einklang — obgleich sich bei grosser Vielstimmigkeit eine Ausnahme nicht immer vermeiden lässt.

---

*) Ich finde diese Regel auch zu streng; dennoch muss man aber zugeben, dass sie aus einer sehr richtigen Beobachtung entstanden ist. Wenn man z. B. die beiden folgenden Dreiklänge mit einander verbindet:



so wird man bemerken, dass im Beispiel *a* der zweite Dreiklang bei weitem weniger voll, man könnte fast sagen, leer gegen den ersten klingt; bei einer freien Composition, wo man nicht durch einen *Cantus firmus* gebunden ist, ist diese Wendung auf dem guten Takttheil nicht zu empfehlen. Dieselben Dreiklänge aber in umgekehrter Folge (im Beispiel *b*) sind dagegen von ausgezeichnet schöner Wirkung.

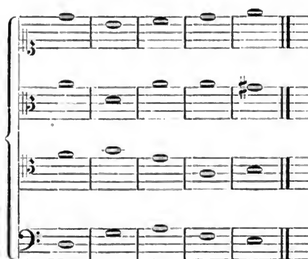


Regel 1 und 2 enthalten die bekannten Gesetze über den Gebrauch der Quinte und Octave. Schon in frühester Zeit der Mensuralmusik hat man die unmittelbare Folge zweier von denselben Stimmen gesungener Quinten misstönig befunden und sogar die gerade Bewegung von einem anderen Intervall in eine Quinte unter dem Namen, verdeckte Quinten, verboten.*) Im zwei- und dreistimmigen Satz hat man diese verdeckten Quinten auch gänzlich zu vermeiden, im vier- und mehrstimmigen finden wir selbst bei den besten Componisten so viel Freiheit, dass wir weniger sorgfältig hierin zu Werke zu gehen brauchen, als es die älteren Theoretiker verlangen. Mit grösserer Strenge muss man indess diese Gesetze bei der Octave beobachten; hier versteht sich das Verbot ganz von selbst, weil zwischen einem Ton und seiner Octave kein specifischer Unterschied stattfindet, folglich zwei in Octaven singende Stimmen in eine zusammen fallen, und die beabsichtigte Mehrstimmigkeit nicht mehr vollständig vorhanden ist. Bei der Quinte ist offenbar der Grund des Verbotes ein anderer, obgleich sich nichts hierüber feststellen lässt. Manches ist von den Musiktheoretikern hierüber geschrieben worden, jedoch nichts Einleuchtendes.
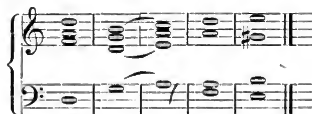
Nicht ohne Interesse dürfte für den Leser ein kleines neuerdings erschienenes Schriftchen von A. W. Ambros sein, „Zur Lehre vom Quintenverbot, eine Studie," Leipzig (ohne Jahreszahl) bei Matthes. Der erste Theil behandelt den Gegenstand vom rein geschichtlichen Standpunkt, und giebt an, wie man seit den ersten Zeiten mehrstimmiger Musik über den Gebrauch der Quinte

*) Die ersten Versuche einer mehrstimmigen Musik bestanden allerdings gerade darin, dass man Stimmen in Quintenparallelen neben einander gehen liess, wie wir dies im Organon des Hucbald und Guido sehen. Es waren dies Experimente, bei denen man ganz logisch von der Annahme ausging, zwei verschiedene Stimmen würden, wenn sie in vollkommenen Consonanzen sängen, harmonischer klingen, als wenn man hierzu unvollkommene wählte. Die Erfahrung hat aber das Gegentheil gelehrt. Es hat eine geraume Zeit gedauert, bis man sich von der einmal vorgefassten Meinung lossagte und auch andere Intervalle in Bezug auf ihre consonirenden oder harmonischen Eigenschaften prüfte, zumal die Terzen und Sexten nach der früheren Berechnung der akustischen Verhältnisse als Dissonanzen angesehen wurden. Mit der Annahme jener Intervalle als Consonanzen ist schon ein bedeutender Schritt zur wahren Erkenntniss der Mehrstimmigkeit gethan. Als viel grösser und gar nicht so nahe liegend müssen wir aber den nun folgenden zweiten Schritt ansehen, dass man erkannte, dass die parallele Verbindung zweier vollkommener Consonanzen (also Quinten) der Harmonie nachtheilig sei. Der erste, der dies aussprach, scheint Johannes de Muris in seinen *quaestiones super partes musicae* (gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts) gewesen zu sein. (S. Gerbert, *script.* III. pag. 306.) Als diese Regel aber erst entdeckt und einmal ausgesprochen war, fand sie die allgemeinste Anerkennung — wenn wir auch Anfangs (im vierzehnten und Anfang des funfzehnten Jahrhunderts) noch einigen Licenzen begegnen.
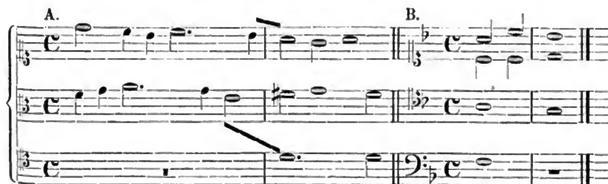
gedacht hat. Den Ansichten des Verfassers können wir freilich selten beitreten, denn er glaubt, dass die Alten sich nur bemüht hätten, die parallelen Quinten dem Auge in der Partitur zu entziehen, wenn sie auch sonst in der Musik wirklich vorhanden wären. So findet er z. B. folgende Stelle bedenklich:



indem er sagt: „Da ist nun freilich keine Quintenfortschreitung vor Augen, „zieht man aber die Stimmen zusammen, so ergiebt sich folgendes Resultat:“



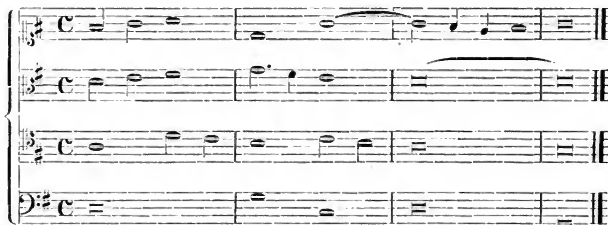
ja, er nimmt sogar Anstoss, wenn, wie im folgenden Beispiel, durch Hinzutritt einer dritten Stimme (A.) oder durch plötzliches Pausiren des Basses (B.) scheinbar im Clavierauszuge Quinten sichtbar werden.



Zum Glück ist das menschliche Ohr aber so eingerichtet, dass es im Stande ist, den Gang der einzelnen Stimmen zu unterscheiden. Auf Tastinstrumenten (Orgel oder Clavier und selbst im Orchester) klingen natürlich dergleichen Verbindungen schlecht und erregen bei denen Anstoss, die die

alten Gesangwerke nur vom Clavier her kennen*). Wer sie aber hat wirklich singen hören und selbst bei ihrer Ausführung, sei es singend oder dirigirend, thätig gewesen ist, wird nicht den geringsten Anstoss an einer solchen Stimmführung nehmen. Der Eintritt der dritten Stimme im Beispiel A. ist sogar von einer sehr angenehmen Wirkung.

Auch Quinten zwischen denselben Stimmen in der Gegenbewegung im vier- und mehrstimmigen Satze sind ohne Bedenken zu schreiben, wie im folgenden Beispiel zwischen Sopran und Bass:
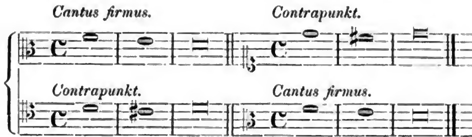


Wir gehen nun zur ersten praktischen Uebung über.

Erste Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

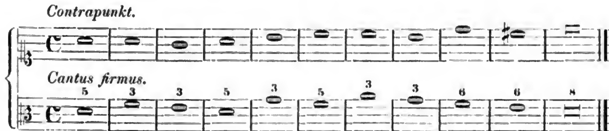
Note gegen Note.

Es ist hier die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* oder Choralgesang in ganzen Noten eine zweite ebenfalls in ganzen Noten singende Stimme hinzuzusetzen. Diese zweite Stimme oder Contrapunkt muss mit dem *Cantus firmus* consonirende Intervalle bilden, welche nach den obigen Regeln der Bewegung fortschreiten. Für die nächste Bearbeitung wollen wir die dorische Melodie aus Fux *Gradus ad Parnassum* (deutsche Ausgabe Tab. II, lateinische pag. 43) wählen; sie hat einen abwärtssteigenden Schluss, wir müssen daher dem Contrapunkt einen aufwärtssteigenden geben:

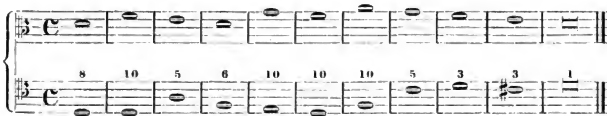
*) Bei Sebastian Bach finden sich bisweilen auch dergleichen scheinbare Quinten. Sein Sohn Carl Phil. Em. hat die vierstimmigen Choralgesänge seines Vaters, („den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen“) auf zwei Systemen herausgegeben. In der Vorrede sagt er in Bezug auf jene oben erwähnten scheinbaren Quinten und Octaven: „den Schwachsichtigen zu gefallen, „welchen einige Sätze unrichtig scheinen möchten, hat man da, wo es nöthig ist, die Fortschreitung „der Stimmen durch einfache und doppelte Striche deutlich angezeigt.“ (Leipzig, Breitkopfsche Ausgabe von 1784.)



Auf diese Weise wird also der Schlusston stets durch den Einklang oder die Octave gebildet. Der Anfang der Composition wird durch eine vollkommene Consonanz, den Einklang, die Octave oder die Quinte gebildet; doch ist darauf zu sehen, dass der Contrapunkt mit dem Grundton oder der Dominante, und nicht, wie es möglich wäre, wenn er in der Unterstimme liegt, mit der Unterdominante der Tonart anfängt. Im Verlauf der Composition sind die unvollkommenen Consonanzen den vollkommenen vorzuziehen, weil diese die Verschiedenheit der Stimme mehr hervortreten lassen. Aus demselben Grunde ist der Einklang gänzlich verboten.



Die zwischen den Systemen stehenden Zahlen geben die Intervalle an, welche von den beiden Stimmen gebildet werden. In dem folgenden Satze steht der *Cantus firmus* in der Oberstimme.



Sollen diese contrapunktischen Uebungen aber wirklichen Nutzen bringen, so muss sich der Schüler nicht damit begnügen zu einem *Cantus firmus* nur Einen Contrapunkt als Ober- oder Unterstimme zu setzen; dies gelingt auch dem Ungeübtesten. Er muss danach trachten, zehn, zwölf und noch mehr verschiedene zu erfinden, und, wenn vielleicht an einem Tage seine Erfindung ausbleibt, am folgenden neue Versuche anstellen. Hierbei ist es das Praktischste, wenn er den *Cantus firmus* in die Mitte eines grossen mit Notenlinien bezogenen Blattes schreibt, und sich nun bemüht so viel als irgend möglich verschiedene Ober- und Unterstimmen streng nach den Regeln hinzuzuschreiben, wie das folgende Beispiel zeigt:

Cantus firmus.

Battuta.

In gleicher Weise müssen auch die Choralgesänge in den verschiedenen andern Octavengattungen oder Tonarten bearbeitet werden. Es folgen die hierher gehörigen Beispiele aus Fux *Gradus ad Parnassum*, lateinische Ausgabe pag. 51 u. f. deutsche Ausgabe Tab. II. und III.

Tonus phrygius.

Cp.

C. f. 5 8 3 5 8 3 3 8 6 8

C. f.

Cp. 8 3 8 6 3 10 5 3 3 1

Tonus lydius.

Cp.

C. f. 8 6 3 8 10 10 10 5 3 8 6 8

C. f.

Cp. 1 3 3 3 ♭6 3 3 6 3 3 3 1

Tonus mixolydius.

Cp.

C. f. 8 3 3 8 5 3 5 3 3 8 5 6 6 8

C. f.

*) Gegen Regl. p. 65.

Cp. 1 3 3 3 6 10 5 6 3 3 6 3 3 1

Tonus aeolius.

Cp.

C. f. 8 3 6 3 3 6 3 5 6 6 6 8

C. f.

Cp. 1 3 3 6 6 8 10 10 5 3 3 1

Tonus ionicus.

Cp.

C. f. 8 3 3 3 6 3 5 6 3 6 6 8

C. f.

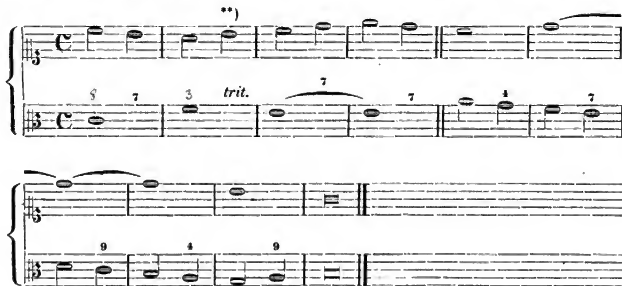
Cp. 1 3 6 8 5 8 6 3 3 3 3 1

Es ist nicht nöthig, diese Beispiele einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Nur in Bezug auf das zweite in der lydischen Tonart sei bemerkt, dass die Alten die Stimmen sich häufig übersteigen liessen, da ihnen vor Allem an einem fliessenden Gesang gelegen war. In neueren theoretischen Werken wird stets davor gewarnt und daraus eine nur höchst selten zu gestattende Licenz gemacht. Man betrachte aber die Werke Palestrina's und anderer seiner Zeit, namentlich solche die in fugirter Schreibart componirt sind, so wird man sehen, dass sie sich nicht dagegen wehrten; ja es sogar gern thaten, damit der Umfang einer jeden Stimme vollständig benutzt würde. Anders verhält es sich freilich in den modernen Gesangscompositionen, z. B. in unsern Männerquartetten, in welchen man der obersten Stimme, dem ersten Tenor, eine Melodie von fünf bis sechs Tönen in einer für ihn fast unausführbaren Tonlage zuertheilt, damit ja nicht die zweite Stimme sich erkühnen kann, die erste zu übersteigen. Wie nachtheilig eine solche Musik für das menschliche Stimmorgan ist, lehrt die Erfahrung täglich, und wir können gerade in dieser Beziehung viel von den Alten lernen. Wir haben daher bei diesen und allen folgenden Uebungen, welche sämmtlich für Gesang gedacht werden, darauf zu achten, dass der Gesang nicht das Liniensystem übersteigt, und also die Anwendung der Hülfslinien soviel wie möglich fortfällt. Das fünfzeilige System gewährt einen Umfang von einer Octave und einer Quarte, gerade so viel, wie man von einer Chorstimme verlangen kann. Ferner ist es wünschenswerth, dass man in zweistimmigen Sätzen zwei nebeneinander liegende Stimmen wählt: also den Tenor mit dem Bass, — den Alt mit dem Tenor — und den Sopran mit dem Alt verbindet. Ein reines Intoniren ohne jede Instrumentalbegleitung ist bei sehr entfernt liegenden Intervallen schwierig, auch klingen dieselben, ohne von Mittelstimmen ausgefüllt zu sein, leer und dürftig. Die Decime ist als die erlaubt weiteste Entfernung im zweistimmigen Satze anzusehen.

Zweistimmiger Contrapunkt, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

Die jetzt folgende Aufgabe besteht darin, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben zu erfinden. Hierbei hat man zu beobachten: Auf dem vollen Takt (der guten Zeit, *Arsis*)*) muss stets eine Consonanz stehen. Die schlechte Zeit *(Thesis)* kann dagegen entweder von einer Consonanz oder einer Dissonanz eingenommen werden. Die Consonanz hat hier das Recht sich nach den obigen vier Regeln frei zu bewegen; die Dissonanz darf dagegen nur durchgehend gebraucht werden, d. h. sie muss von einer Consonanz stufenweise (sei es aufwärts oder abwärts) kommen und muss sich dann zu einer anderen Consonanz stufenweise in derselben Richtung weiterbewegen; z. B.

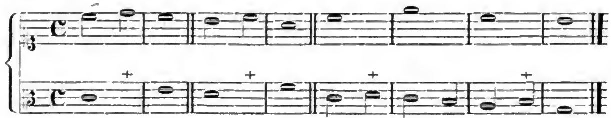


Es ist wohl zu merken, dass dies nur auf die hier gezeigte Weise geschehen kann, und dass eine durchgehende Dissonanz nicht mit der Nebennote zu verwechseln ist. Hierunter verstehen wir ebenfalls eine Dissonanz auf der schlechten Zeit, welche sich aber nicht in derselben Richtung weiter be-

*) Ich bezeichne, dem in neueren Schriften über Rhythmik und Metrik seit Bentley eingeführten Gebrauche gemäss, das gute d. h. betonte Takttheil mit *Arsis* und das schlechte d. h. unbetonte mit *Thesis*, während Fux und andere Schriftsteller jener Zeit diese Wörter umgekehrt gebrauchen und *Thesis* das gute und *Arsis* das schlechte Takttheil nennen, weil allerdings die Griechischen und Lateinischen Schriftsteller meistens diese Bezeichnung haben, und dabei vom Niedersetzen und Heben des Fusses beim Tanzen oder Marschiren ausgehen. Sie haben aber zuweilen auch die jetzt übliche umgekehrte Bezeichnung, die sich auf Hebung und Senkung der Stimme gründet. Die Stellen der Alten über diesen Gegenstand s. in der Anmerkung zum *Anonymus de musica* pag. 21 und in Rossbachs griechischer Rhythmik, pag. 25.

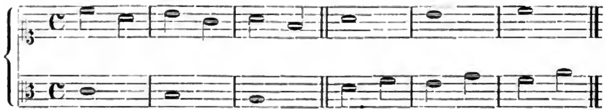
**) Es wurde oben vom *Tritonus* und der falschen Quinte gesagt, dass man sie als Dissonanzen fast gar nicht gebraucht findet. Dies bezieht sich indess nur auf die vorbereitete Dissonanz auf *Arsis*; ihr Gebrauch durchgehend auf *Thesis* ist sehr wohl gestattet.

wegt, sondern wieder zu dem ersten Ton zurückgeht oder bisweilen auch ein fremdes Intervall ergreift, z. B.
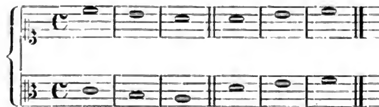


Die Alten kannten zwar diese Art der Dissonanz auch, wandten sie indess nur bei schnelleren Notengattungen, Vierteln und Achteln, und selbst hier nur selten an.
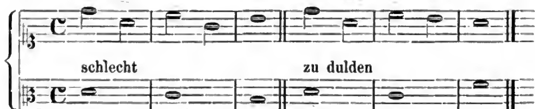
Setzen wir auf das schlechte Takttheil eine Consonanz, so haben wir in Rücksicht darauf, dass das gute Takttheil (die *Arsis*) mehr als die *Thesis* ins Gehör fällt, einige Vorsicht anzuwenden; es hebt nämlich eine auf der schlechten Zeit stehende Consonanz nicht die fehlerhafte parallele Bewegung zweier auf der guten Zeit stehender vollkommener Consonanzen auf. Das folgende Beispiel enthält eben so sehr Quinten und Octaven:



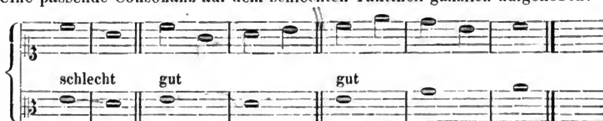
wie dieses in ganzen Noten:



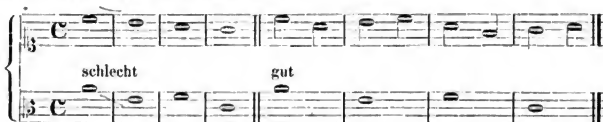
Fux sagt aber, wenn der Sprung von *Arsis* zu *Thesis* im Contrapunkt grösser als die Terz ist, so würde die falsche Fortschreitung durch die Verschiedenheit der Stimmen verdeckt; ganz können wir ihm hierin nicht beipflichten, wenigstens ist es nicht zu gestatten, dass eine solche Wendung mehrere Male unmittelbar hintereinander vorkommt, z. B.
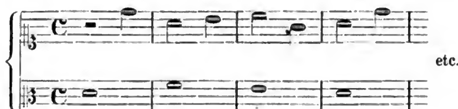


Verdeckte Quinten werden dagegen, wie in dem folgenden Beispiel, durch eine passende Consonanz auf dem schlechten Takttheil gänzlich aufgehoben:
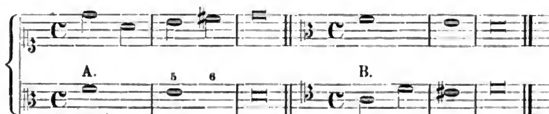


Auf der schlechten Zeit ist es erlaubt den Einklang, der in der vorigen Gattung gänzlich verboten war, zu setzen; auch hierdurch können sonst fehlerhafte Fortschreitungen gut werden, z. B.



Der Anfang muss auch in dieser Gattung des Contrapunktes durch eine vollkommene Consonanz gebildet werden; doch ist es nicht nöthig, dass beide Stimmen zu gleicher Zeit beginnen; es klingt im Gegentheil anmuthiger, wenn die zweite erst nach einer halben Pause einsetzt, z. B.



Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, so singt der Contrapunkt im vorletzten Takte durch Quinte und Sexte aufwärts, wie im Beispiel A. Wenn aber die Stimmen umgekehrt liegen, so ist es oft sehr schwierig die halbe Noten-Bewegung beizubehalten. Man darf daher in diesem Takte ausnahmsweise eine ganze Note setzen. Sonst muss aber überall die vorgeschriebene Bewegung streng durchgeführt werden, (Beispiel. B).
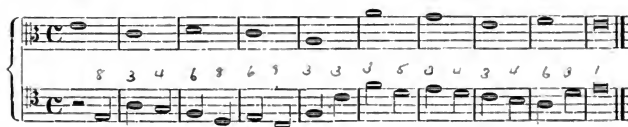


Der Schüler hat diese Gattung in derselben Weise wie die erste zu üben; es werden sich hier mit Leichtigkeit zwei, dreimal mehr Contrapunkte als in jener erfinden lassen; z. B.
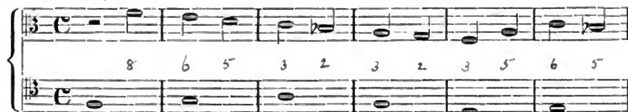
Cantus firmus.

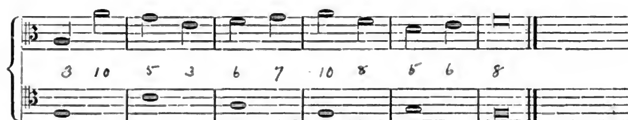
Die folgenden Beispiele in den andern Tonarten sind aus Fux *Gradus ad Parnassum.*

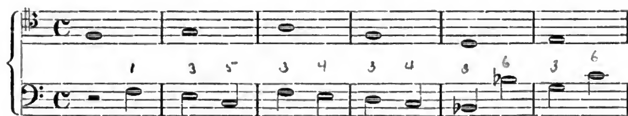
Tonus phrygius.

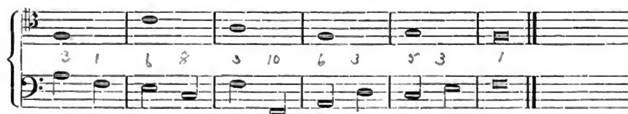


Tonus lydius.

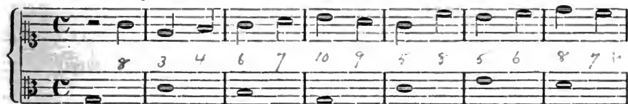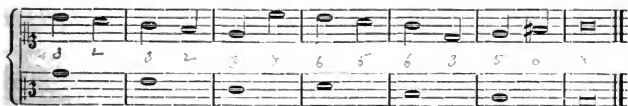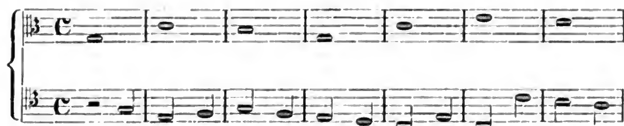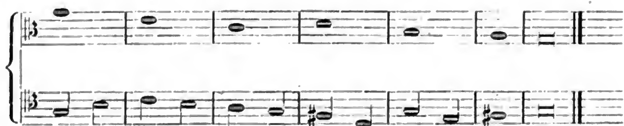








Tonus mixolydius.
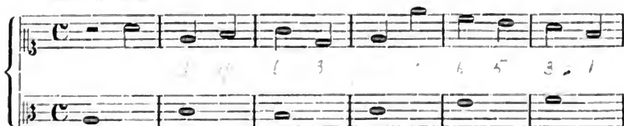


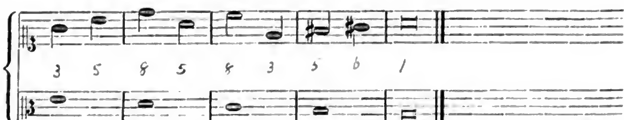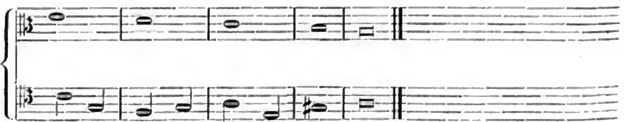






Tonus aeolius.

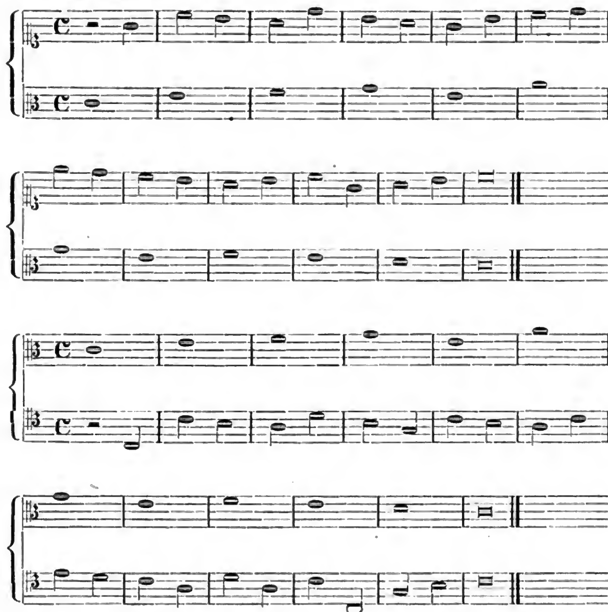








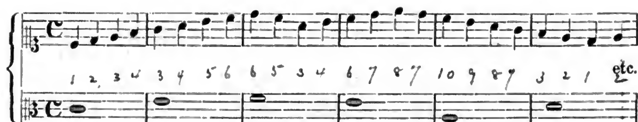
Tonus ionicus.



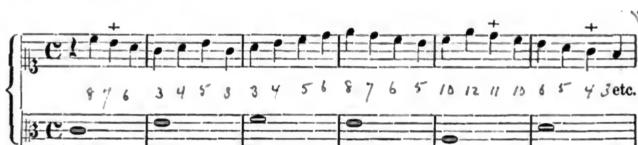
Dritte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Vier Noten gegen eine.
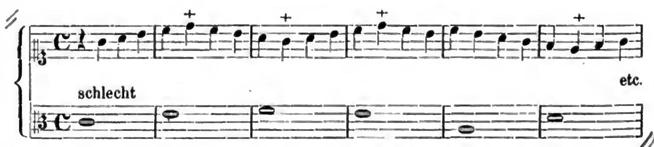
Die Gattung besteht darin, dass zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten ein Contrapunkt in Vierteln gesetzt wird. Hierbei hat man zu beachten, dass das erste und dritte Viertel consonire; auf dem zweiten und vierten Viertel kann man eine durchgehende Dissonanz, oder ebenfalls eine Consonanz setzen.
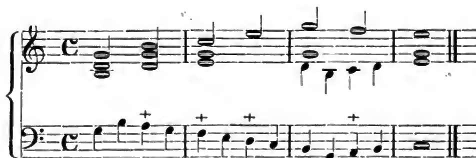


Des fliessenden Gesanges wegen kann man indess bisweilen die Regel verlassen, und auf das dritte Viertel eine Dissonanz setzen, z. B.



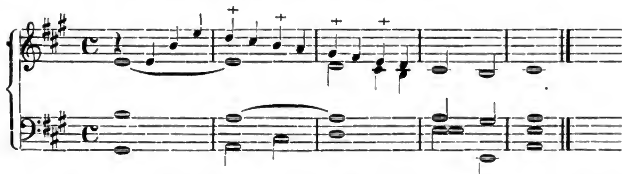
Die Anwendung der Nebennote ist, obgleich sie sich bei den Alten in dieser Gattung bisweilen findet, bei den Uebungen nicht gestattet, da man durch dieselbe ohne Mühe die Bewegung erhalten kann.



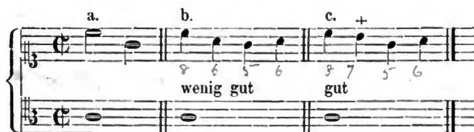
Eine Ausnahme von der bisher über die durchgehende Dissonanz aufgestellte Regel macht die durch ihre Anmuth ausgezeichnete W e c h s e l n o t e der Alten, *Cambiata*, worunter sie etwas anderes als die heutige Compositionslehre verstanden. Bei uns nennen wir eine durchgehende Dissonanz, welche durch Zufall auf der guten Zeit zu stehen kommt, eine Wechselnote, z. B. im Bass des folgenden Satzes die mit + bezeichneten Töne:



Ebenso in der Oberstimme des folgenden Satzes:



Bei den Alten galt jedoch Folgendes: Man hielt einen Sprung bei schnelleren Notengattungen (Vierteln) von der schlechten Zeit in die gute für leichter als umgekehrt. Steht nun in einem Takt mit Viertelbewegung z. B. auf dem ersten Viertel der Ton *c* und das dritte Viertel soll von diesem eine Quarte tiefer entfernt liegen, also *g* sein, so versteht es sich von selbst, dass die Viertel nicht stufenweis fortschreitend den bezeichneten Ton erreichen können, sondern an einer Stelle einen Terzensprung machen müssen. Diesen Sprung setzte man nun bei weitem lieber vom zweiten zum dritten, als vom ersten zum zweiten Viertel, auch wenn dadurch das zweite Viertel in ein dissonirendes Verhältniss zu den übrigen Stimmen tritt, und es streng nach der Regel stufenweis weiter schreiten müsste.

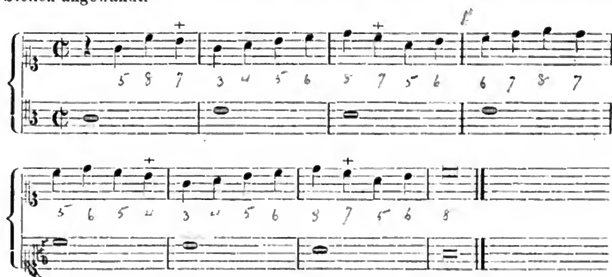


Im Beispiel a stehen zwei halbe Noten, bei b sind Viertel dazwischen gesetzt und zwar nach der ursprünglichen Regel auf dem zweiten Viertel eine Consonanz. Da aber hierdurch ein unbequemer Sprung vom ersten zum zweiten Viertel entsteht, so hat man in c durch die mit + bezeichnete Dissonanz den Sprung vom zweiten zum dritten Viertel verlegt. Diese an Stelle einer Consonanz auf der schlechten Zeit stehende Viertelnote hiess Wechselnote. Man findet fast ohne Ausnahme, dass die nach dem Sprunge folgende Note wieder aufwärts steigt, dass also diese Wendung entsteht:



Es sei hier gleich bemerkt, dass die Wechselnote eben so gut wie auf dem zweiten auch auf dem vierten Viertel stehen kann, ihr Zweck ist den Sprung von *Arsis* zu *Thesis* zu vermeiden, und die Alten duldeten der leichteren Ausführbarkeit und Sangbarkeit wegen lieber die kurze Dauer der dadurch ent-
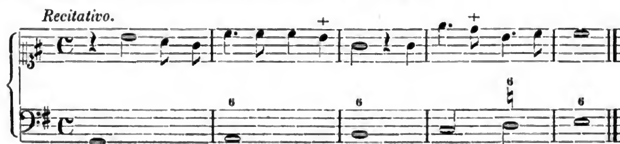
stehenden Dissonanz. In folgendem Satz ist sie bei den mit + bezeichneten Stellen angewandt.
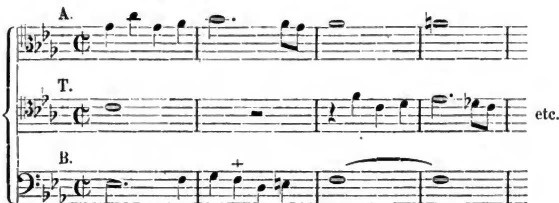


Die Wechselnote wurde ganz wie eine Consonanz behandelt und auch in mehrstimmigen Compositionen, in denen eine oder mehrere Stimmen durchgehende Noten zu singen hatten, nahm man keine Rücksicht auf ihr dissonirendes Verhältniss; z. B. eine Stelle der Motette *Ego sum panis* von Palestrina:

Merkwürdiger Weise ist der unter den neueren Componisten durch seine Geschicklichkeit hervorragende Cherubini entschieden gegen ihren Gebrauch, er sagt pag. 19 seines *Cours de contre-point* über sie: „durch die häufigen „Beispiele von Ausnahmen dieser Art, welchen man in den Werken der classi- „schen Autoren selbst begegnet, und durch den häufigen Gebrauch, den sie „von dieser Ausnahme gemacht, könnte man sich berechtigt glauben, die „Licenz in eine Regel zu verwandeln; und man würde sehr Unrecht haben. Ich „wenigstens kann nicht gestatten, dass eine solche Freiheit durch eine Regel „als gut aufgenommen, ja nur geduldet werde im strengen Satze. Ich habe

„aber den Schülern solche Fälle aus den Werken älterer Meister vorführen „wollen, damit sie wissen, woran sie sich zu halten haben, wenn sie ihnen zu„fällig begegnen. Jedenfalls wüsste ich die so harte Verletzung der Regel nicht „zu rechtfertigen und die Tradition hat uns auch keine Gründe überliefert, auf „welchen dieses fehlerhafte (!) Verfahren unsrer Alten hätte beruhen „können.“ Diesem subjectiven Urtheil können wir keinesweges beipflichten. Es will mir im Gegentheil der Gebrauch der Wechselnote ein schöner Beweis scheinen, dass die Alten ihre Regeln über Harmonie und Melodie nicht vorurtheilsvoll und befangen aus der Theorie der consonirenden und dissonirenden Intervalle abstrahirten, sondern stets Gefühl und Ohr zu Rathe zogen. Und hat nicht die neuere Musik ganz ähnliche Wendungen aufzuweisen, welche, nach Cherubini regelrecht gemacht, sehr unbeholfen klingen würden, z. B. die fast in allen Recitativen vorkommende Wendung:*)
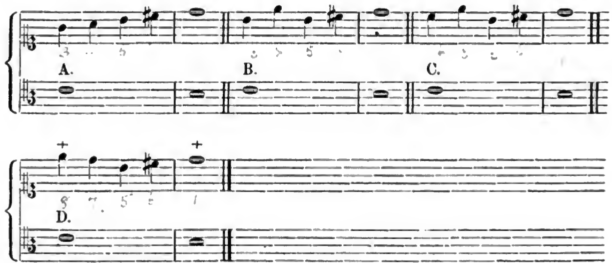


Dieses kleine Recitativ würde nach Cherubini regelrecht sein, wenn man die Note bei + in den Ton *a*, und die bei dem zweiten + in den Ton *c* verwandelte; es würde aber dadurch sehr an Sangbarkeit verlieren. Auch in den Händel'schen Chören begegnen wir bisweilen eine den alten Componisten ganz treu nachgebildete Wechselnote, z. B. im Messias, „Durch seine Wunden sind wir geheilet.“



*) Bei den Alten findet man die Wechselnote nur abwärtssteigend angewandt; in modernen Compositionen ist sie aber auch recht gut aufwärtssteigend zu gebrauchen, z. B.

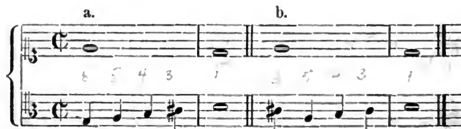


Wir gehen nun zur praktischen Ausführung unserer Aufgabe über und betrachten zunächst den Schlussfall. Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, so kann man folgendermassen in die Octave aufsteigen:
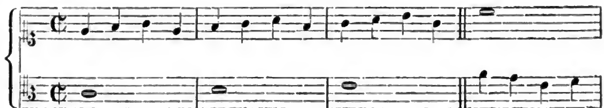


Die Wendungen A und D sind die besseren, obgleich man bei der letzteren gegen die Regel zweimal hintereinander auf dem ersten Viertel des Taktes dieselbe vollkommene Consonanz, hier die Octave, gesetzt hat. In der Mitte des Gesanges ist dies so viel als möglich zu vermeiden.

Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so kann der Contrapunkt durch fünf Töne aufwärts in den Grundton (Beispiel a) steigen oder eine Wendung (wie bei b) machen, wodurch allerdings beide Mal auf dem dritten Viertel eine Dissonanz zu stehen kommt.



In dieser Gattung des Contrapunktes hat man sich der schnelleren Noten wegen ganz besonders eines fliessenden Gesanges zu befleissigen, also mehr stufenweise als sprungweise fortzuschreiten. Ferner hat man zu vermeiden, dass ein und dieselbe Figur durch das ganze Stück beibehalten wird, als z. B.



In dieser Weise macht man sich die Arbeit sehr leicht, denn alle dergleichen Gänge sind um vieles schlechter als blosse Terzen. Diese Gattung gewährt dagegen eine grosse Uebung, wenn man sich bemüht, die Tonleiter bald aufwärts- bald abwärtsgehend zu gebrauchen, und hin und wieder einen Sprung oder eine Wechselnote einzustreuen, so dass ein gleichmässig fliessender Gesang entsteht.

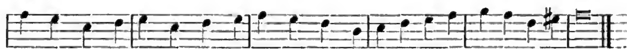
Tonus dorius. Fux, *grad. ad parn.*

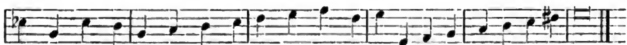
Fux, *grad. ad parn.*

Auch hier ist es nöthig denselben Contrapunkt vielfältig zu bearbeiten:

Cantus firmus.
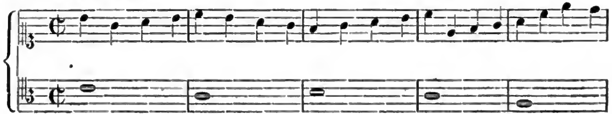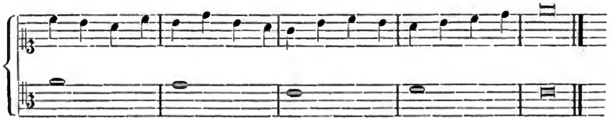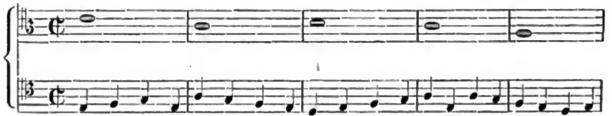






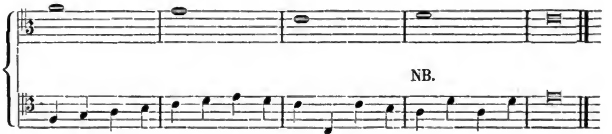
Die folgenden Beispiele sind aus Fux *Gradus ad parnassum:*

Tonus phrygius.
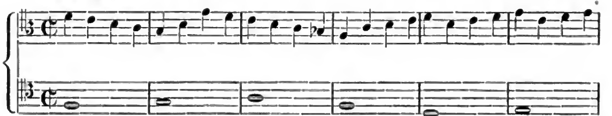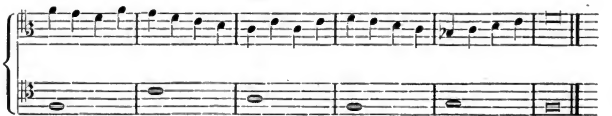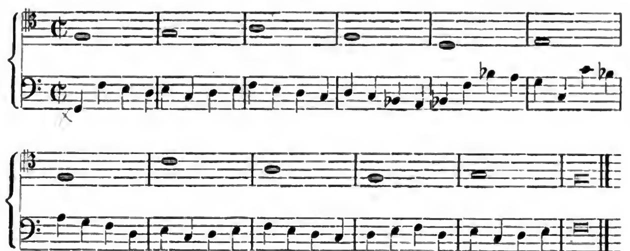








Tonus lydius.
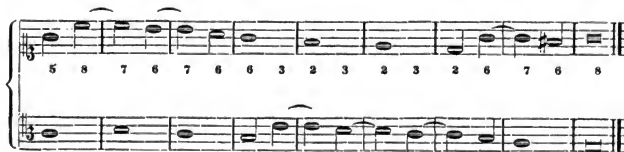






In den mit NB. bezeichneten Stellen ist Fux nicht nachzuahmen. Mehr Contrapunkte hier mitzutheilen halte ich für überflüssig, und auch in den folgenden Uebungen werde ich der Raumersparniss wegen weniger als Anfangs geben.

Vierte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.
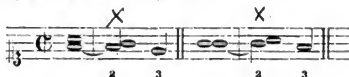
Syncopen.

Bis jetzt haben wir die Dissonanz nur schnell vorübergehend (durchgehend) auf der unbetonten Zeit des Taktes kennen gelernt. Soll sie auf der guten Zeit, der *Arsis*, stehen, so bedarf sie der Vorbereitung und Auflösung. Die Vorbereitung besteht darin, dass der dissonirende Ton schon als Consonanz in derselben Stimme auf der *Thesis* des vorhergehenden Taktes gelegen hat. Die Auflösung geschieht durch das Herabsteigen dieser Stimme um eine Stufe in ein consonirendes Intervall auf der nächstfolgenden *Thesis*, z. B.

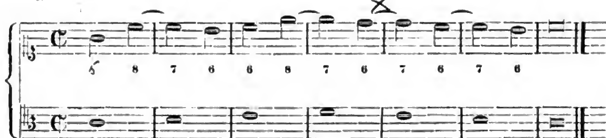


Bei einem jeden dissonirenden Intervall bedarf entweder der tiefere oder der höhere Ton dieser Vorbereitung und Auflösung. Dies ist bei den verschiedenen Intervallen verschieden.

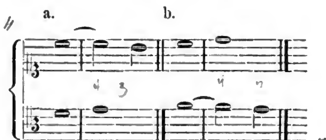
1. In der Secunde muss der tiefere Ton vorbereitet und aufgelöst werden; ihre Auflöung ist also die Terz, z. B.



2. Die Septime, die Umkehrung der Secunde, hat auch die umgekehrte Vorbereitung und Auflösung; sie löst sich in die Sexte auf, z. B.



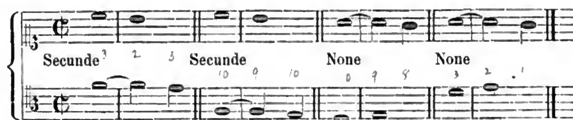
3. Die Quarte lässt beide Auflösungen zu: dissonirt die Oberstimme (und dies ist häufiger der Fall), so ist die Auflösung die Terz (Beispiel a.); liegt dagegen die Dissonanz in der Unterstimme, so ist die Quinte die Auflösung (Beispiel b.)



4. Die übermässige Quarte wurde von den Alten nicht gern als Dissonanz auf der guten Zeit gebraucht, worüber schon pag. 61 gesprochen. In jedem Falle muss sie wie die reine Quarte im vorhergehenden Beispiel a behandelt werden, d. h. ihre Oberstimme muss dissoniren und die Auflösung die Terz sein. Der umgekehrte Fall, dass die Unterstimme dissonirt und die Quinte die Auflösung ist, ist wenigstens im zweistimmigen Satze nicht gestattet.

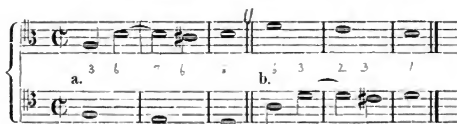
5. Die None unterscheidet sich von der Secunde nicht durch den um eine Octave grösseren Abstand ihrer Glieder, sondern dadurch, dass bei ihr der obere Ton der dissonirende ist, während es bei der Secunde der untere ist. Sie ist eine Secunde, die sich je nach der Entfernung der Glieder in die Octave oder den Einklang auflöst, während die obige Secunde sich je nach der Entfernung der Glieder in die Terz oder die Decime auflöst. So kann es

kommen, dass wir ein Intervall, welches dem Abstand seiner Töne nach None ist, Secunde nennen müssen und umgekehrt.

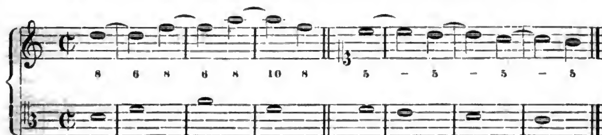


Die None ist nicht so häufig angewandt worden, als die übrigen dissonirenden Verhältnisse. Im zweistimmigen Satze hat man sie fast gänzlich zu vermeiden und im drei- und vierstimmigen ist sie nur zwischen Bass und einer der Oberstimmen statthaft.

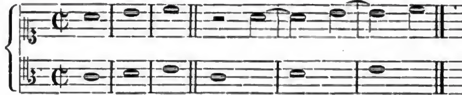
Nach den vorangegangenen Auseinandersetzungen über die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen ist nun hier die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben Noten zu setzen, von welchen die zweite des Taktes mit der nächstfolgenden ersten zu einer *Syncope* verbunden ist. Der Anfang kann wie in der zweiten Gattung mit einer halben Pause gemacht werden. die dann eintretende halbe Note muss nach der bei der ersten Gattung aufgestellten Regel eine vollkommene Consonanz bilden. Die hieran gebundene Note auf *arsis* ist entweder Consonanz oder Dissonanz, und hat im ersten Falle freie Bewegung; im anderen muss sie sich wie oben angegeben eine Stufe abwärts auflösen. Beim Schluss muss der aufwärtssteigende Leiteton die Auflösung der Septime in die Sexte (Beispiel a) oder der Secunde in die Terz (Beispiel b) sein:



Da man die Bindung der Note auf *arsis* als eine Verzögerung der folgenden auf *thesis* ansieht, so ist es nicht gut, mehrere Male hintereinander dasselbe vollkommen consonirende Intervall auf dem schlechten Taktthiel anzubringen.
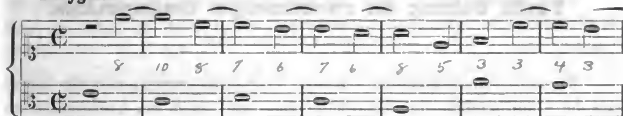


Aus demselben Grunde lässt sich aber erklären, dass folgende Quinten bei aufwärtssteigender Bewegung beider Stimmen, obgleich sie auf dem guten Taktheil stehen, dennoch dem Ohre nicht unangenehm sind. Der Schüler muss aber solche Wendungen nicht zu häufig wiederholen, sondern immer nach einer anmuthigen Abwechslung der Intervalle streben:

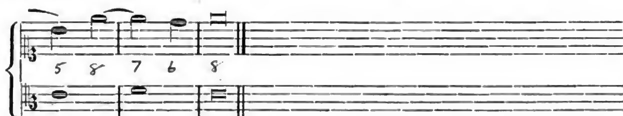


Diese Gattung des Contrapunktes ist nicht ohne Schwierigkeit; sollte es daher vorkommen, dass eine Bindung nicht angebracht werden kann, so kann man ausnahmsweise einmal in Art der zweiten Gattung ungebundene halbe Noten setzen. Die Aufgabe ist indessen, die Gegenmelodie so zu legen, dass die Bindungen möglichst selten unterbrochen werden.

Dorisch.

Phrygisch.





Lydisch.

None.

None.

Fünfte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Drei Noten gegen eine.

Wer mit Gründlichkeit und Ausdauer die bisjetzt angegebenen vier Gattungen des Contrapunktes durchgearbeitet hat, wird auch mit Leichtigkeit drei Noten gegen eine setzen können. Des Beispiels wegen wollen wir hier den *Cantus firmus* der ersten Tonart bearbeiten; dem Schüler bleibt es überlassen in dieser Weise Uebungen in den andern Tönen vorzunehmen.

Dorisch.

Sechste Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Gemischte Noten.

Die oben beschriebene Auflösung der Dissonanzen ist die regelmässige. Es lässt sich aber auch eine unterbrochene Auflösung derselben anwenden, wenn man aus irgend einem Grunde dem Contrapunkt mehr Bewegung geben

will, und zwar dadurch, dass man die Dissonanz auf der ersten halben Note des Taktes in zwei Viertel zerlegt, mit dem zweiten Viertel einen Sprung in ein anderes tiefer liegendes consonirendes Intervall macht und erst mit dem dritten Viertel die regelmässige Auflösung bringt. Das folgende Beispiel wird zur weiteren Erklärung hinreichend sein:

Contrapunkt mit regelmässiger Auflösung.

Mit unregelmässiger unterbrochener Auflösung.

Cantus firmus.

In der Palestrinaschen Zeit ist diese Art der Auflösung noch sehr selten; ich hielt es aber dennoch für nöthig, ihrer Erwähnung zu thun, da Fux in seinem *Gradus ad parnassum* den Gebrauch derselben gestattet. Sie häufig in den nun folgenden Uebungen anzuwenden ist nicht rathsam, da man sie nur als eine zufällige Ausschmückung der Stimme anzusehen hat.

Dies vorausgeschickt, besteht nun die sechste Gattung des zweistimmigen Contrapunktes darin, dass die bisher einzeln geübten Gattungen gemischt gebraucht werden, und also nach freier Wahl und eigenem Geschmack dem *Cantus firmus* eine selbstständige Melodie gegenüber gesetzt wird. Den Schluss wird man hier am besten nach der vierten Gattung mit einer vorbereiteten Dissonanz auf der *Arsis*, welche sich in den Leiteton auflöst, einleiten; hier ist eine ausschmückende Nebennote wohl angebracht:

Ueber den Werth der Noten in der Mitte des Gesanges ist folgendes zu merken:

1. An eine kurze Note auf *thesis* darf keine längere auf *arsis* angebunden werden.

2. An eine Note auf *thesis* ist es allerdings gestattet eine kürzere auf *arsis* anzubinden; sie muss in diesem Falle aber immer die Hälfte der ersteren betragen.*)

sehr schlecht
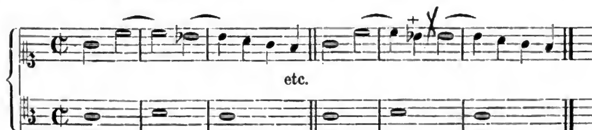
etc.

gut

*) Gegen die Regel, dass an eine kurze Note keine lange angebunden werden soll, wird in der modernen Musik sehr oft gefehlt. Unter No. 2 wird ausgesprochen, dass im strengen Style alle Noten durch zwei oder durch drei theilbar sein müssen. Dieses Gesetz finden wir in allen Compositionen des sechzehnten Jahrhunderts streng beobachtet. Die Mensuralnotation der damaligen Zeit liess nicht einmal zu, dass man fünf- sieben- u. s. w. theilige Noten schrieb, und zwar aus dem Grunde, weil der Punkt das einzige Verlängerungszeichen war, welches man hatte und die Anwendung des Bogens (⌒) noch unbekannt war. Die neuere Musik trägt gar kein Bedenken z. B. so zu schreiben

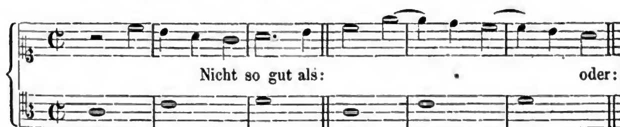
u. dgl. Ich glaube, dass man jetzt hierin und selbst in der Instrumentalmusik über die Gränzen des Schönen (und auch des Fasslichen) hinaus geht, und halte es daher für wichtig, dass sich der Schüler bei seinen Uebungen durch jene oben aufgestellten strengeren Regeln bindet.

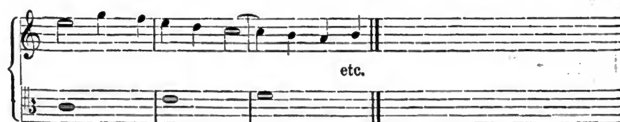
Ferner ist es gut, wenn sich der Schüler daran gewöhnt, so zu schreiben, dass der Sänger hinreichende Gelegenheit zum Athemholen hat. Bei den Dissonanzen auf *Arsis* halfen sich die Alten zu diesem Zwecke dadurch, dass sie die Auflösung schon auf das zweite Viertel brachten und dann auf dem dritten Viertel denselben Ton wiederholten, z. B.



Solche in den Compositionen des sechzehnten Jahrhunderts häufig vorkommende Stellen darf der Sänger niemals ohne nach dem zweiten Viertel Athem zu schöpfen vorübergehen lassen.

Wenn man zu Anfang des Taktes zwei Viertel und dann eine halbe Note setzt, so giebt Fux den Rath (er stellt es nicht als ein unumstössliches Gesetz auf) entweder an die halbe Note noch eine Note anzubinden, oder den Satz so einzurichten, dass das erste Viertel mit der vorhergehenden Note zusammengebunden ist. Er sagt, dass, wenn diese Figur ganz ohne Bindung steht, es leicht so klingen könnte, als wollte die betreffende Stimme schliessen.
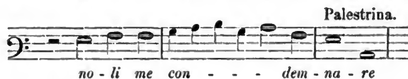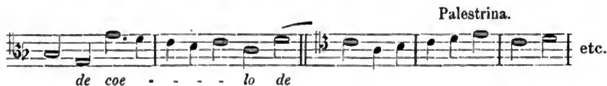




Diese von Fux mehr in Form eines guten Rathes gegebene Regel ist indess von Palestrina und andern Componisten seiner Zeit streng beobachtet worden, so dass es von Wichtigkeit scheint, dem Schüler die Beobachtung derselben zu empfehlen. Es ist hiernach also verboten, dass man nicht so schreibt:



Die Viertelbewegung zu Anfang des Taktes ist aber erlaubt, 1. wenn auf der zweiten halben Note auch Viertel stehen:



2. Wenn die letzte Note im vorhergehenden Takte ein Viertel gewesen ist:



3. Wenn die den Vierteln folgende halbe Note an die folgende, oder das erste der beiden Viertel an die vorhergehende Note angebunden ist.



Es folgen nun einige Beispiele aus Fux *Gradus ad parnassum:*

Dorisch.

a 2.

Cantus firmus.
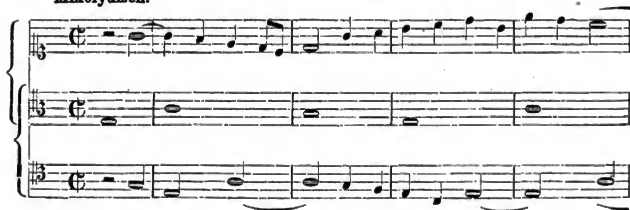
a 2.
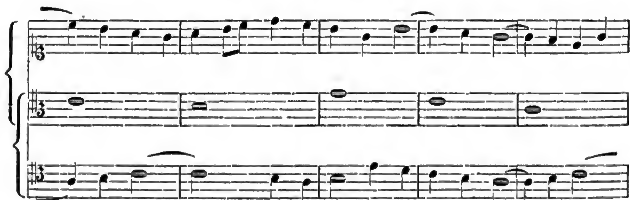
Phrygisch.
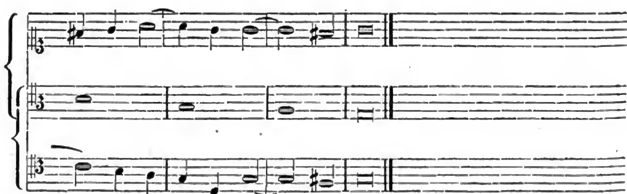
Cantus firmus.

Lydisch.
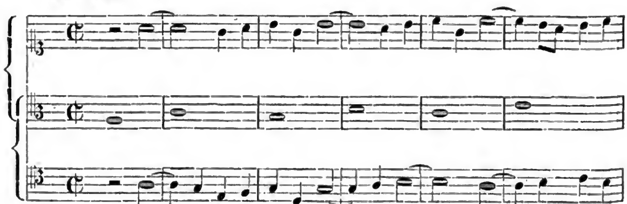
Mixolydisch.
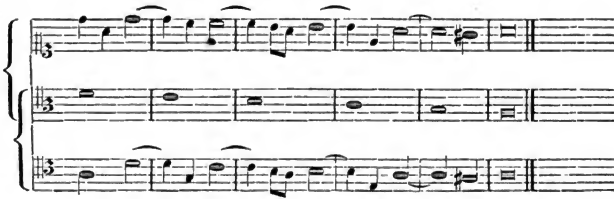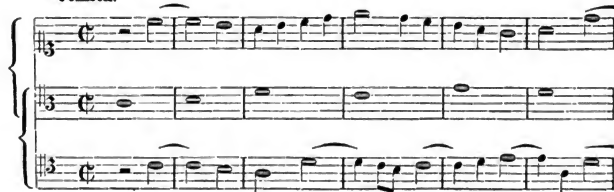






Aeolisch.









Vom dreistimmigen Satze.

Erste Gattung, Note gegen Note.

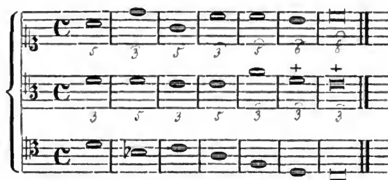
Wir gehen nun zu der Verbindung von drei Stimmen über und verfolgen hier dieselbe Reihenfolge, die wir bei den zweistimmigen Uebungen eingeschlagen haben; wir beginnen also mit der einfachsten Gattung, Note gegen Note.

Die Alten legten einen ganz besonderen Werth auf den dreistimmigen Satz und hielten ihn für die vollkommenste Verbindung mehrerer Stimmen, weil man durch ihn ohne Verdoppelung eines Intervalles den harmonischen Drei-

klang darstellen kann. „Dahero es gleichsam", sagt Fux, *Gradus ad Parnassum* pag. 86 „zum Sprüchwort geworden, dass dem, der ein Trio recht „machen könnte, der Weg zur Composition mit mehreren Stimmen sehr weit „offen stehe."

Unter Dreiklang versteht man aber die Verbindung eines tiefsten Tones mit seiner grossen oder kleinen Terz und reiner Quinte. Alle übrigen Verbindungen dreier Töne, auch wenn sie untereinander consoniren, erhalten diesen Namen nicht. Die Verbindung eines tiefsten Tones mit kleiner Terz und unreiner Quinte heisst falscher Dreiklang.

Die Uebungen knüpfen sich auch hier an einen *Cantus firmus* an, der sowohl als Ober- als auch als Unter- und Mittelstimme bearbeitet werden muss. Bei dieser ersten Gattung hat man darauf zu achten, dass soviel als irgend möglich vollständige Dreiklänge vorkommen. In folgendem Beispiel ist nur der vorletzte und letzte Takt (beide mit + bereichnet) kein Dreiklang.

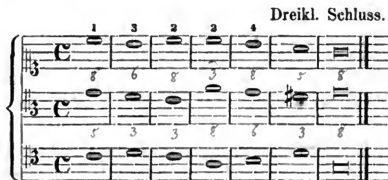


Da sich aber in Rücksicht auf eine sangbare Stimmführung, namentlich, wenn der Satz an einen *Cantus firmus* gebunden ist, nicht immer vollständige Dreiklänge darstellen lassen, so kann man statt dessen folgende Tonverbindungen setzen:

1. Ein Basston mit seiner Quinte und Octave. 8 5
2. „ „ „ „ Terz und Octave. 8 3
3. „ „ „ „ Terz und Sexte. 6 3
4. „ „ „ „ Sexte und Octave. 8 6

Das folgende kurze Beispiel enthält alle diese vier Verbindungen:

Dreikl. Schluss.



Der Anfang eines Musikstückes wird am Besten mit dem vollständigen Dreiklang auf der Tonica gemacht; wenn aber der Umstände wegen dies unbequem ist, so kann man statt der Terz die Octave setzen. Ohne Quinte (nur mit Terz und Octave) zu beginnen ist nicht so gut.

Wie ein Schluss mit zwei Stimmen gemacht wird ist oben pag. 68. gesagt; im dreistimmigen Satz werden ebenfalls die beiden Leitetöne durch zwei Stimmen vertreten; die dritte Stimme schliesst sich diesen auf folgende Weise an:

1. Ist die dritte Stimme Unterstimme, so macht sie einen Sprung von der Quinte der Tonart (Dominante) abwärts in die *Tonica*. Dies geschieht in allen Tonarten, mit Ausnahme des *Tonus phrygius*, von dem besonders weiter unten gehandelt werden soll:

Dorisch. **Lydisch.** **Mixolydisch.**

etc.
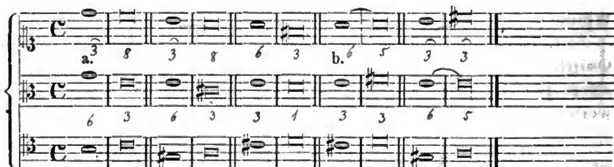
Diese Art zu schliessen ist die vollkommenste, weil auf dem vorletzten Takt ein vollkommener Dreiklang steht und sich dann im Schlusstakt alle drei Stimmen auf dem Grundton der Tonart vereinigen, und durch die Octave und den Einklang die grösst mögliche Uebereinstimmung hervorgebracht wird.

2. Ist die dritte Stimme Mittel- oder Oberstimme, so bleibt sie, wenn der aufwärtssteigende Leiteton im Basse liegt, auf der Quinte der Tonart, auf der Dominante, liegen.

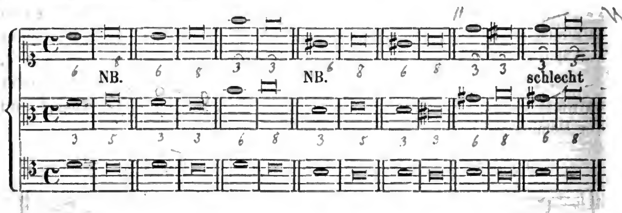
Jonisch. **Dorisch.** **Aeolisch.**

Die Schlussnote besteht also hier aus Grundton, Quinte und Octave (oder Einklang.) Diese Art zu schliessen gestattet aber einige Abweichungen:

a, statt der Quinte kann man die Terz nehmen, welche dann aber durch ein ♯ erhöht werden muss; b, man kann in den Compositionen, welche nicht an einen *Cantus firmus* gebunden sind, den abwärts steigenden Leiteton eine Stufe aufwärts in die Terz der Tonleiter (welche ebenfalls in den Tonarten mit kleiner Terz zu erhöhen ist) schicken, so dass ein vollständiger Dreiklang auf dem Schlusstakt entsteht:
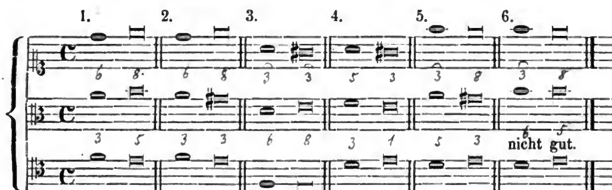


3. Liegt dagegen der abwärts steigende Leiteton im Bass, so kann in diesem Takt die dritte Stimme nicht die Quinte der Tonart einnehmen; es entstände hierdurch das dissonirende Verhältniss der Quarte. Man giebt daher dieser Stimme die Quarte der Tonart (d. h. die Terz des abwärtssteigenden Leitetones) und schickt sie zum Schluss entweder eine Stufe aufwärts in die Quinte oder eine abwärts in die Terz des Grundtones. Letzteres muss unbedingt geschehen, wenn sie Oberstimme ist, weil sonst parallele Quinten zum Vorschein kommen würden:



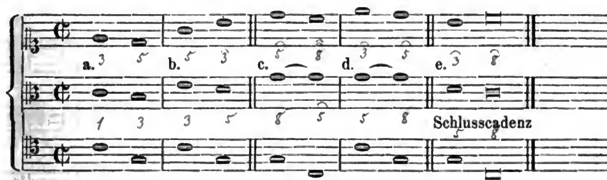
Hier ist die mit NB. bezeichnete Art die beste zu schliessen, wenn auch das moderne verwöhnte Ohr Anfangs einigen Anstoss daran nimmt.

4. Der *Tonus phrygius* unterscheidet sich von den übrigen Tonarten dadurch, dass sein abwärtssteigender Leiteton nur einen halben Ton vom Grundton entfernt liegt und sein aufwärtssteigender nicht erhöht werden kann, dass also seine Dominante keinen reinen Dreiklang zulässt. Es ist daher jene unter 1. angegebene Art zu schliessen für ihn unmöglich, und nur die Schlussfälle zulässig, in denen einer der beiden Leitetöne im Basse liegt. Die folgenden

Beispiele enthalten die im dreistimmigen Satze dieser Gattung möglichen Schlusscadenzen. Die sonst als consonirend anerkannte Verbindung *D-h-f* (Beispiel No. 6) wendet man hier nicht gerne an.



Wir gehen nun zur praktischen Ausarbeitung der gestellten Aufgabe über. Die im zweistimmigen Satze aufgestellten Regeln über die Bewegung sind auch hier zu halten; sie verlieren indessen an Strenge je vielstimmiger ein Musikstück ist, und so können wir uns schon bei drei Stimmen einige Freiheiten erlauben. Es ist hier gestattet, durch einen Quarten- oder Quintensprung der Unterstimme bei gerader Bewegung in eine vollkommene Consonanz zu schreiten, wenn sich eine andere Stimme stufenweise bewegt und durch den Sprung ein vollständiger Dreiklang entsteht (s. Beispiel a und b). Dagegen ist die Wendung bei c und d ebenso fehlerhaft, als wenn sie zweistimmig wäre und nur, wie im Beispiel e, beim Schlusse zu gestatten.



Im Allgemeinen haben wir darauf zu sehen, dass die Stimmen möglichst viel in der Gegen- und Seitenbewegung wirken; der Satz bekommt hierdurch am meisten Sicherheit und Haltung. Alle drei Stimmen dagegen nach einer Richtung fortschreiten zu lassen, geht selten ohne Verstösse gegen den reinen Satz ab und ist nur dann möglich, wenn sich die Stimmen in Sextenaccorden bewegen, eine Wendung, die wir bei den Alten fast nur abwärts angewandt finden:



Wie man aber im zweistimmigen Satze es nicht für gut hielt, längere Zeit hindurch Terzen- und Sextenparallelen anzubringen, so ist auch im dreistimmigen die häufige Hintereinanderfolge von Sextenaccorden nicht gut zu nennen. Man muss im Gegentheil stets auf Veränderung der Tonverbindungen sehen, so dass der Dreiklang bald in engerer, bald in weiterer Lage zu liegen kommt, bald die Terz, bald die Quinte als Oberstimme erscheint. Dies lässt sich aber nur durch eine geschickte Benutzung der Gegen- und Seitenbewegung erreichen.

Die Uebungen im dreistimmigen Satze bieten schon bei weitem mehr Mannigfaltigkeit als die zweistimmigen. Der Schüler hat den *Cantus firmus* in allen drei Stimmen zu bearbeiten und wiederum in jeder so lange, bis ihn seine Erfindungskraft nichts Neues mehr auffinden lässt.

Dorische Tonart.

1. C. f.

2. C. f.

3. C. f.

Phrygische Tonart.

C. f.

C. f.

C. f.

Lydische Tonart.

C. f.

8.

C. f.

9.

C. f.

Mixolydische Tonart.

C. f.

10.

11.

C. f.

Aeolische Tonart.

12. *C. f.*

8 3 5 8 3 6 8 3 8 3 5 8

5 5 3 3 5 8 3 5 3 8 3 8

13.

5 3 3 3 3 6 5 6 8 6 6 8

3 6 8 6 8 3 3 3 3 3 3 5

C. f.

Jonische Tonart.

14. *C. f.*

8 3 3 3 3 3 3 5 3 3 5 8

5 8 5 3 8 5 8 3 6 8 6 8

15.

5 5 8 3 3 5 3 8 5 6 3 8

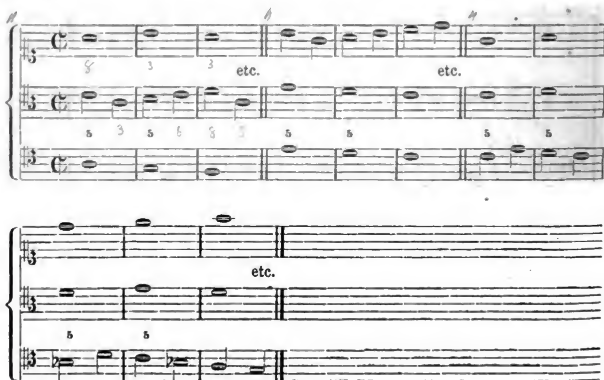
C. f.

1 3 6 8 5 3 5 3 3 3 5 1
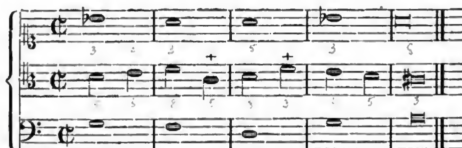
Dreistimmiger Satz, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.
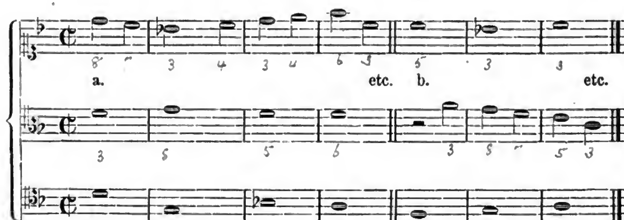
Hier ist die Aufgabe gestellt, gegen den *Cantus firmus* eine Stimme in halben Noten zu setzen, während die andere, wie in der ersten Gattung, ganze Noten beibehält. Die Regeln sind dieselben, wie in der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes; indess hat man hier die Freiheit, des guten Gesanges wegen bisweilen zwei hintereinanderfolgende Quinten in grader Bewegung auf den guten Takttheil, nur durch einen Terzensprung getrennt, zu setzen, wenn nämlich, wie in den folgenden Beispielen, die Stimme dann stufenweise weiterschreitet:
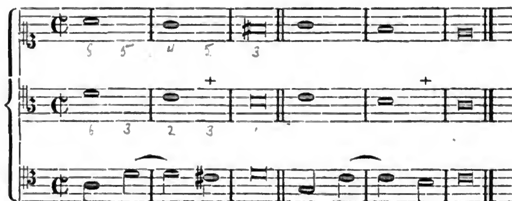


Man muss darauf achten, auf den guten Takttheil einen vollen Dreiklang zu setzen; ist dies aber Umstände halber nicht möglich, so ist es gut, wenn derselbe durch die zweite halbe Note vervollständigt wird, wie im folgenden Beispiel durch die mit + bezeichneten Noten:



Aber des guten Gesanges wegen wird man auch hiervon oft abweichen müssen (Beispiel a und b).



Im vorletzten Takt wollen wir von der vorgeschriebenen Gattung abweichen und den aufwärts steigenden Leiteton, wie in den untenstehenden Beispielen, durch eine vorbereitete Dissonanz vorhalten, da es sonst fast unmöglich ist, die Bewegung in halben Noten beizubehalten. Ausserdem ist diese Art zu schliessen die befriedigendste. Liegt der aufwärtssteigende Leiteton in der Unterstimme und der *Cantus firmus* in der Mitte, so können wir, hier im dreistimmigen, gegen alle sonstigen Regeln den Schluss auch auf folgende Weise mit Hülfe des falschen Dreiklanges auf der schlechten Zeit machen:
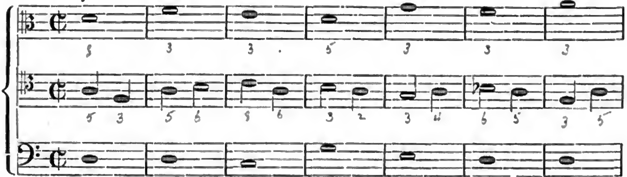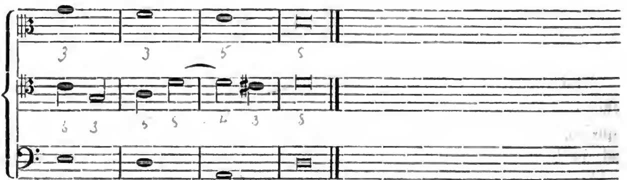


Es folgen nun Beispiele in den Tonarten zum Theil dem Fux'schen *Gradus ad Parnassum* entnommen. Durch die Verschiedenheit der Notengattungen in den Stimmen kann man diese und die folgenden Uebungen im dreistimmigen Satz auf sechserlei Art bearbeiten.

Dorisch.

No. 1.
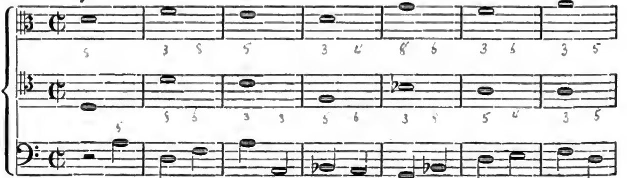
C. f.

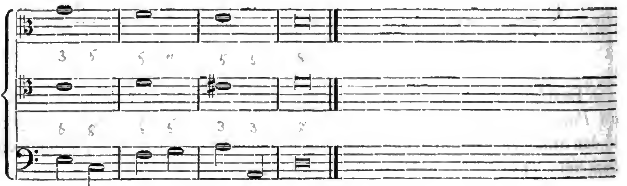




No. 2.

C. f.





No. 3.

C. f.

1 5 6 5 5 3 4 5 5 3 4 5 6 3 8

1 3 3 3 3 5 3 3 8 3 5

5 8 4 3 8

C. f.

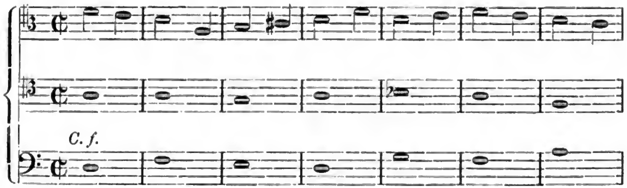
3 5 5
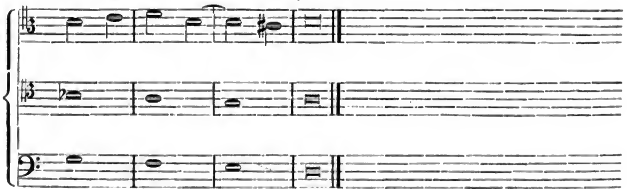
No. 4.

C. f.
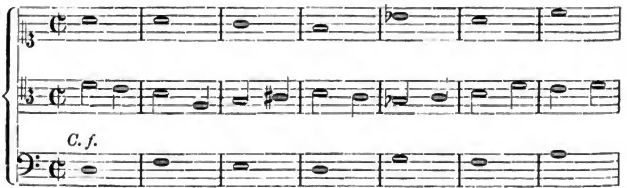
C. f.
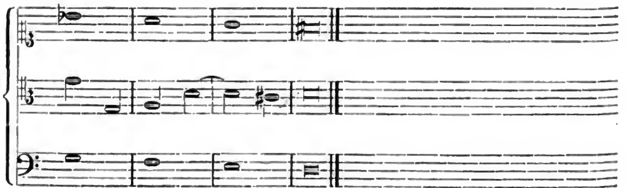
No. 5.





No. 6.





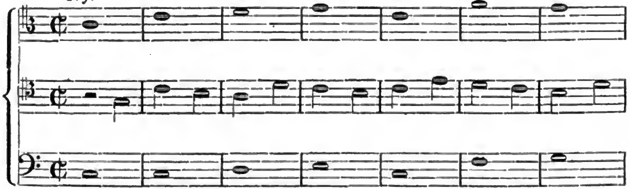
Phrygisch.
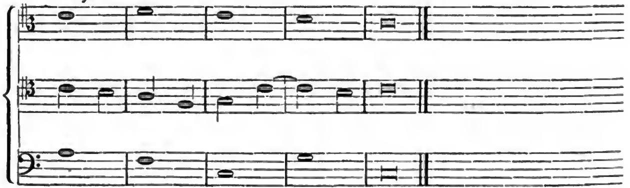
C. f.

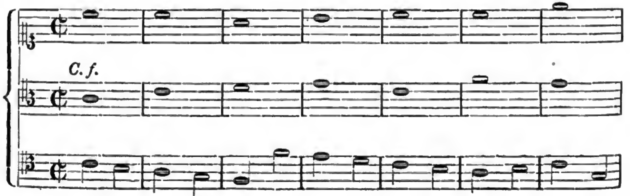
C. f.
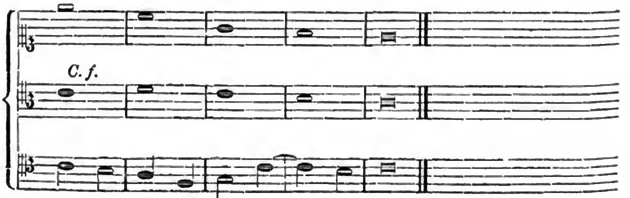
C. f.
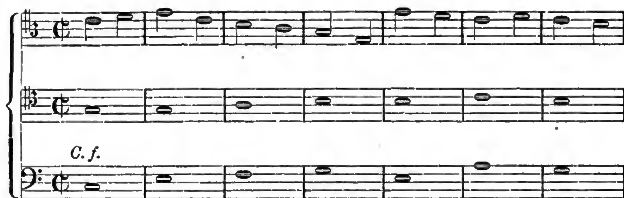
Jonisch.
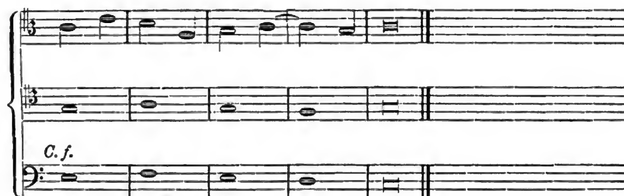












Diese Uebung ist schwieriger, als es beim ersten Anblick scheint; Fux sagt daher sehr richtig, dass es kaum möglich ist, sie richtig auszuüben, „wenn man nicht einen oder mehr folgende Takte zum voraus sich in Gedanken „vorstellet, ehe man schreibt. Wie vielen Nutzen aber diese Uebung habe, „und wie leicht solche einem angehenden Componisten das Aufschreiben „mache, ist kaum mit Worten auszudrücken, und wer hierin wohl geübet ist, „der wird, wenn der Choralgesang weggelassen und man nicht mehr gebunden „ist, erfahren, dass er spielend freie Compositionen machen könne."

Dreistimmiger Satz, dritte Gattung.

Vier Noten gegen eine.
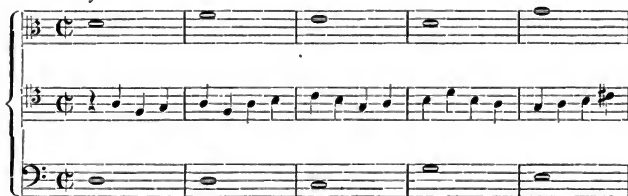
Diese Gattung besteht darin, dass wir zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in Vierteln setzen; die dritte Stimme bewegt sich mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten. Die Regeln sind dieselben wie beim zweistimmigen Satze dieser Gattung, nur bemühe man sich, soviel wie möglich
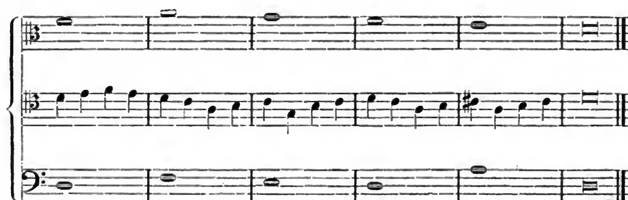
auf das erste Viertel im Takt einen vollen Dreiklang zu setzen. Es folgen einige Beispiele:
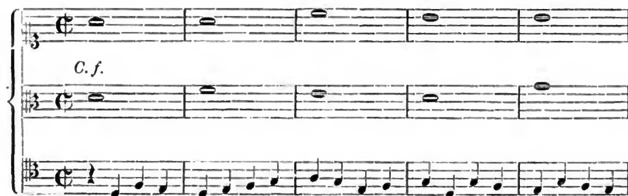
Dorisch.
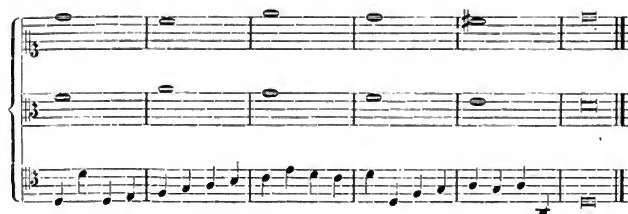
C. f.

C. f.
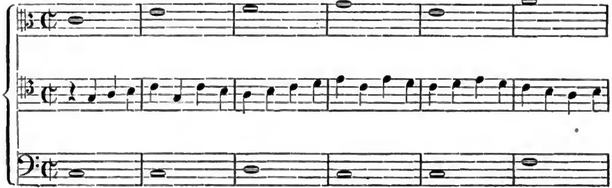

C. f.
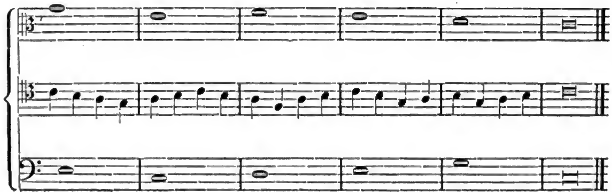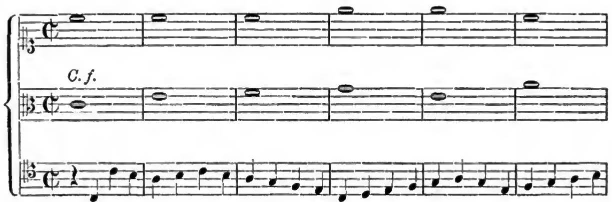



C. f.
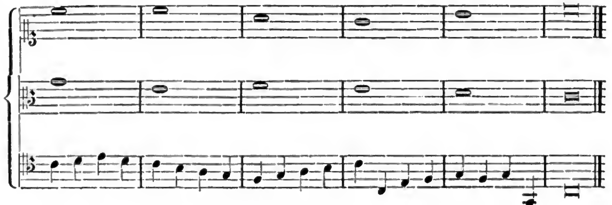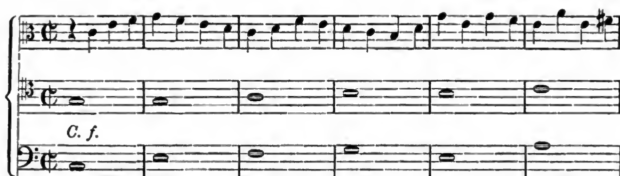


Jonisch.
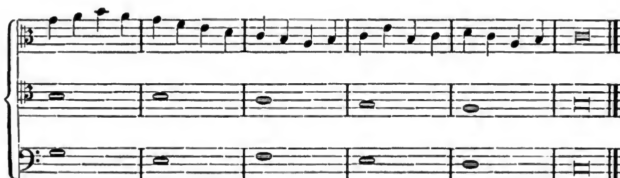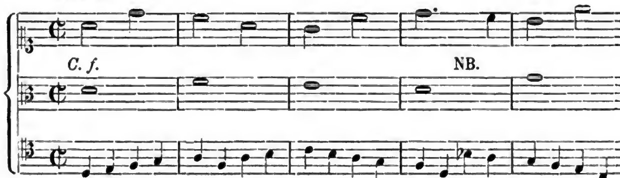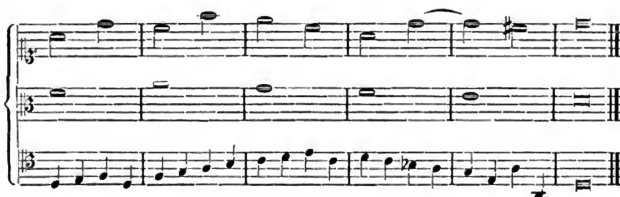












Hieran kann sich sogleich eine andere ähnliche, aber sehr schwierige Aufgabe knüpfen, nämlich zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben Noten und einen andern in Vierteln zu setzen, dass also jede Stimme ihre eigene Bewegung hat, z. B.

Dorisch.
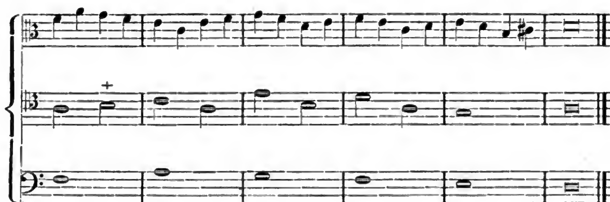




Jonisch.

C. f.

Da diese Aufgabe sehr viel Unbequemes in der Ausführung bietet, so sind kleine Abweichungen, wie bei dem NB. kaum zu vermeiden. Wenn wir nach Absolvirung der folgenden vierten Gattung Bindungen in den halben Noten anzubringen gelernt haben, so gewinnt diese Aufgabe ungemein an Leichtigkeit. Das von Fux in dieser Art aufgestellte Beispiel leidet an einigen Härten, wie an der mit + bezeichneten Stelle; es mag aber dennoch hier einen Platz finden.

Dorisch.
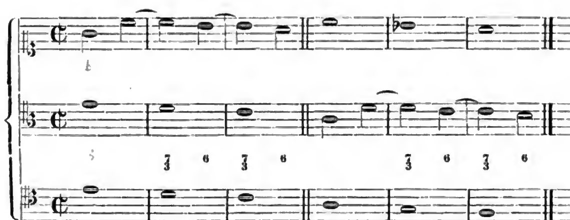


Dreistimmiger Satz, vierte Gattung.

Syncopen.

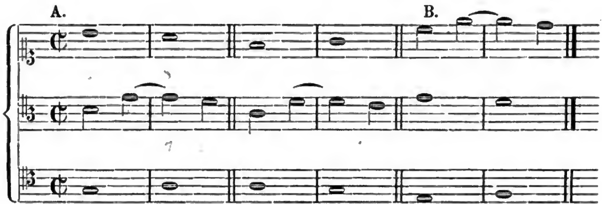
In dieser Gattung geht eine Stimme mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten, während die andere halbe syncopirte singt, genau wie dies in der vierten Gattung des zweistimmigen Contrapunktes geschehen ist. Es ist daher hier nur die Frage, welches Intervall wir der dritten in ganzen Noten singenden Stimme zu geben haben, wenn die auf *arsis* stehende halbe Note eine Dissonanz ist; und zwar betrachten wir zunächst alle diese Intervalle in ihrem Verhältniss zum Bass.

1. Die Septime dissonirt in einer der beiden Oberstimmen zum Bass und hat am geeignetsten die Terz desselben zur Begleitung, z. B.

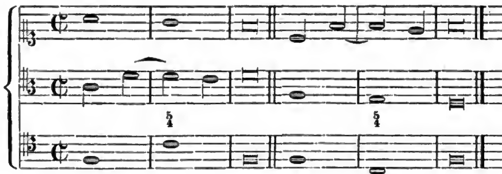


Da der Gang der Stimmen dies aber nicht immer gestattet, kann man für die Terz auch die Octave setzen. Letzteres Intervall klingt indessen als

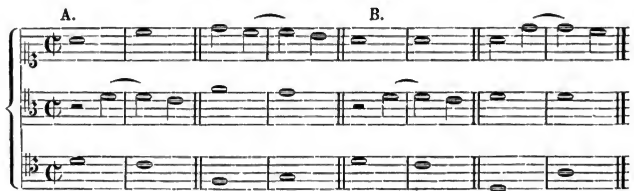
Oberstimme (Beispiel A) voller, als wenn es in der Mitte steht (Beispiel B).



2. Die Quarte dissonirt in einer der beiden Oberstimmen zum Bass und löst sich dann in die Terz auf; am besten ist es, wenn sie von der Quinte begleitet wird, mit welcher sie, je nachdem sie Mittel- oder Oberstimme ist, eine Secunde oder Septime bildet.



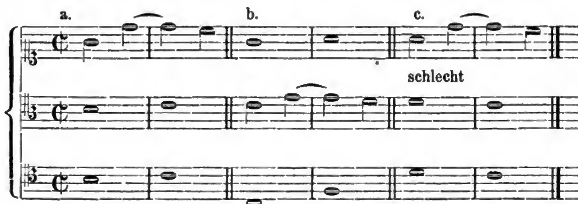
Für die Quinte kann aber auch in Rücksicht auf eine fliessende Stimmführung die Octave (Beispiel A) oder die Sexte (Beispiel B) stehen.
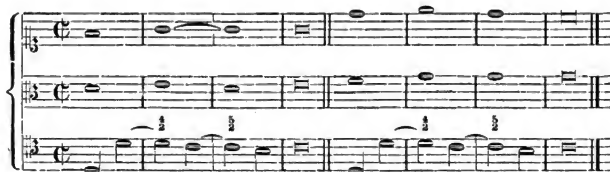


Ueber die sich in die Quinte auflösende Quarte (in welcher der dissonirende Ton im Basse liegt) wird weiter unten gesprochen werden.

3. Die None dissonirt in einer der beiden Oberstimmen zum Basse*); ihre einzige Begleitung ist die Terz.
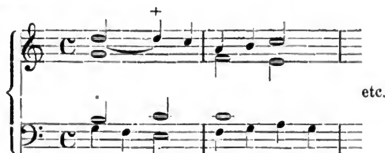
Ueber die Vorbereitnng derselben ist zu merken, dass man sie wie in den Beispielen a und b am besten durch die Decime oder ein anderes Intervall in der Gegenbewegung vorbereitet. Die Vorbereitung bei c durch die Octave ist ganz schlecht, da hierdurch verdeckte Octaven entstehen.



4. Die Secunde dissonirt in der Bassstimme gegen eine der beiden Oberstimmen; ihre Begleitung ist entweder die Quarte oder die Quinte, wie in den folgenden kurzen Sätzen zu sehen ist.

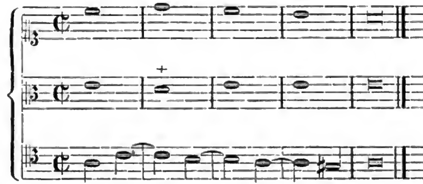


*) In der modernen Musik bei Händel, Bach und den späteren kommt sie häufig auch zwischen zwei Mittelstimmen vor,
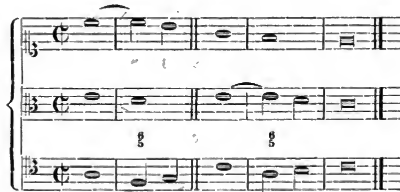


was aber im strengen Style durchaus verboten ist.

Der Stimmengang kann es bisweilen aber auch erheischen, dass die beiden Oberstimmen eine Octave bilden, wie in dem mit + bezeichneten Takte.



5. Die Quarte als Dissonanz im Bass hat die Secunde als Begleitung; ein Beispiel zu geben ist hier nicht nöthig, da die Art ihrer Anwendung aus dem über die Secunde Gesagten hervorgeht.

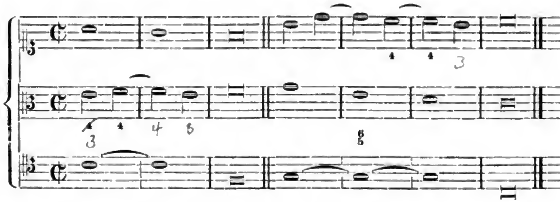
Dies sind die Dissonanzen vom Bass, dem tiefsten Tone eines Zusammenklanges, aus betrachtet. Nun kann die Lage der Stimmen sich aber auch so gestalten, dass eine jede der beiden Oberstimmen zum Bass consonirt, sie selbst aber unter sich in einem dissonirenden Verhältniss stehen. Diesen Fall haben wir in der Verbindung eines Basstones mit seiner Quinte und Sexte:
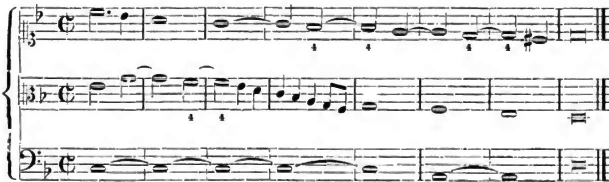


Bei der Auflösung kann der Bass nicht auf seinem Tone liegen bleiben, weil sonst gleich wieder ein dissonirendes Verhältniss, die Quarte (von der Sexte begleitet) und zwar auf dem schlechten Takttheil entstehen würde. Ueber diese Art des Weiterschreitens consonirender Stimmen während der Auflösung einer Dissonanz soll weiter unten gesprochen werden. Für die nächste Aufgabe ist dies Verfahren nicht anwendbar. Dennoch kann aber die Verbindung von Quinte und Sexte auch hier zur Anwendung kommen, wenn wir sie nämlich in eine consonirende Quarte auf der schlechten Zeit auflösen wollen, wovon jetzt die Rede sein soll.

Von der consonirenden Quarte.

Wir haben die Quarte bis jetzt stets als Dissonanz behandelt; hiervon kann man indessen abweichen, wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtssteigend das schlechte Takttheil erreicht, der Bass schon vorher und noch ferner auf seinem Tone liegen bleibt und sie selbst auf dem folgenden guten Takttheil zur wirklichen Dissonanz wird, und sich so gleichsam selbst vorbereitet und sich dann auf der nächstfolgenden *Thesis* auflöst. Diese häufig angewandte und namentlich bei einem Schlusse wirkungsvolle Wendung, welche man als den Ursprung des später in der Mensuralmusik so weit ausgebildeten Orgelpunktes ansehen kann, wird sich am besten durch einige Beispiele erläutern lassen.



Hier folgt ein grösseres Beispiel, in welchem sich diese Wendung einige Male wiederholt.



Wir gehen nun zu der Aufgabe über, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine mit ihm Note gegen Note fortschreitet, die andere aber so in halben Noten singt, dass die zweite des Taktes stets mit der folgenden ersten durch eine *Syncope* verbunden ist.

Dorisch.
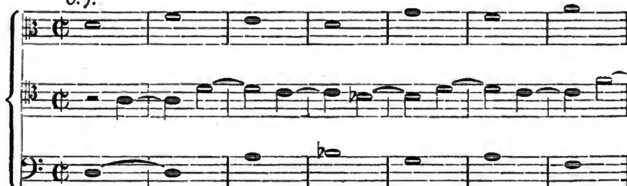
No. 1.
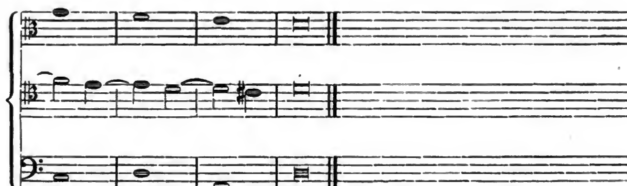
C. f.

No. 2.
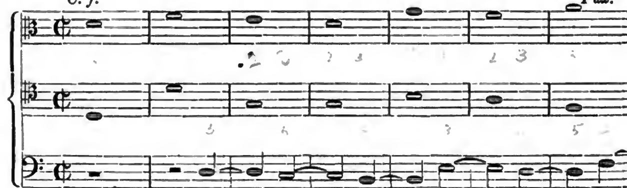
C. f.
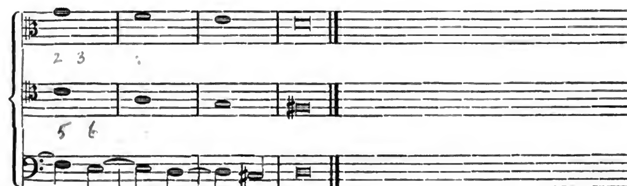
No. 3.
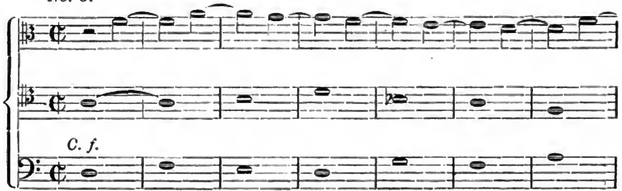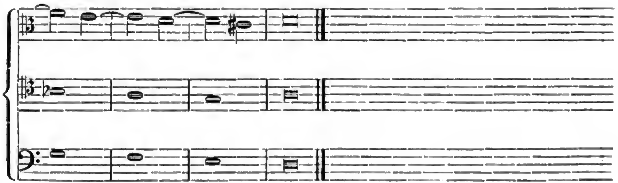




No. 4.



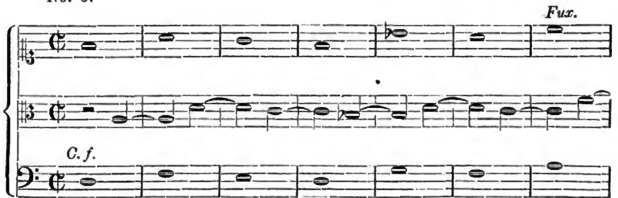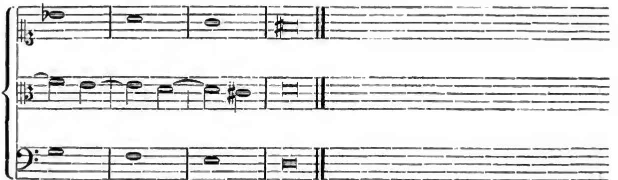


No. 5.





No. 6.





Phrygisch.

Fux.

C. f.
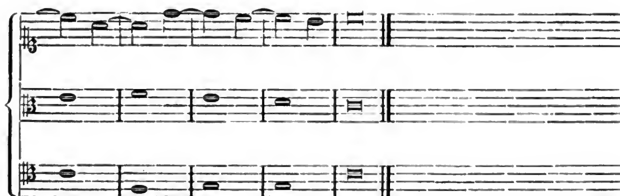
C. f.
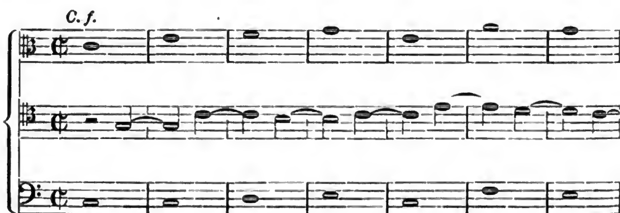
Fux.
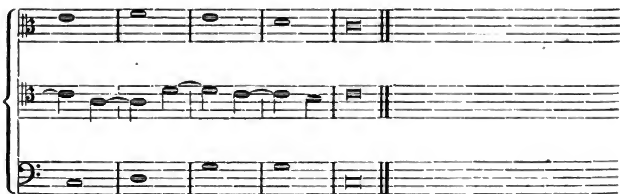
C. f.
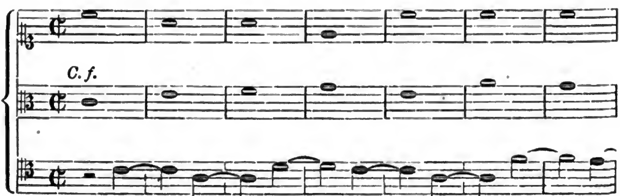
Jonisch.
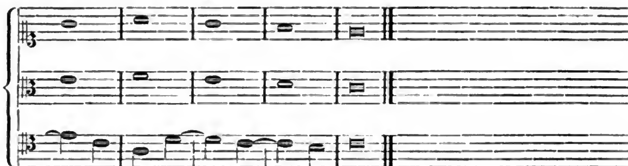
C. f.




C. f.

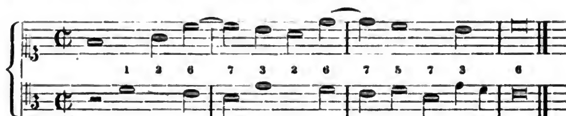



C. f.
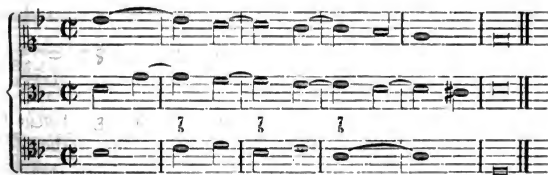


Die Auflösung der Dissonanz bei fortschreitenden Stimmen.

In den Uebungsbeispielen haben wir die Dissonanzen bis jetzt so gebraucht, dass während ihrer Auflösung die übrigen Stimmen auf ihrer Tonhöhe unverändert liegen blieben, und also aus einer Secunde stets eine Terz, aus einer Septime stets eine Sexte u. s. w. wurde. Man hat aber auch die Freiheit die consonirenden Stimmen frei weiter gehen zu lassen, wenn nur durch das stufenweise Hinabschreiten des dissonirenden Tones eine Consonanz entsteht, wie z. B. an folgendem zweistimmigen Satze zu sehen ist:

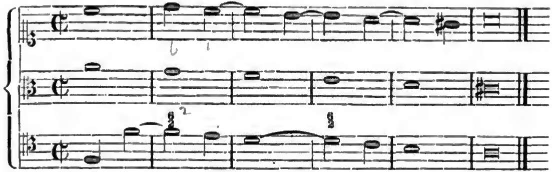


Dennoch müssen wir aber sagen, dass die Auflösung der Secunde die Terz, die Auflösung der Septime die Sexte u. s. w. ist, und jenes Weiterschreiten der anderen consonirenden Stimme nur als ein zufälliges ansehen. Es entsteht aber durch ein solches freies Weiterschreiten eine grosse Mannigfaltigkeit in der Harmonie, indem wir durch dasselbe in die Lage gesetzt sind, den dissonirenden Intervallen auch Töne beizugeben, durch welche, wenn sie liegen blieben, Dissonanzen auf dem nächstfolgenden schlechten Taktheil entstehen würden, was wir bisher, wo nur in ganzen Noten fortgeschritten wurde, vermeiden mussten. Bei fortschreitenden Stimmen kann man daher

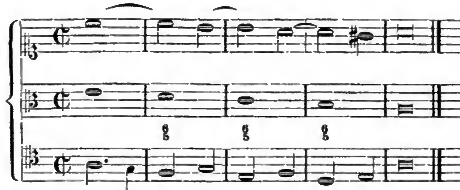
1. der Septime die Quinte hinzufügen, z. B.:
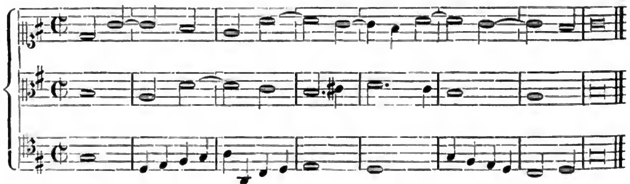


2. Die Secunde kann von der Sexte begleitet werden, z. B.:



3. Ueber die Verbindung von Quinte und Sexte ist schon oben gesprochen, bei fortschreitender Unterstimme ist also die Auflösung diese:
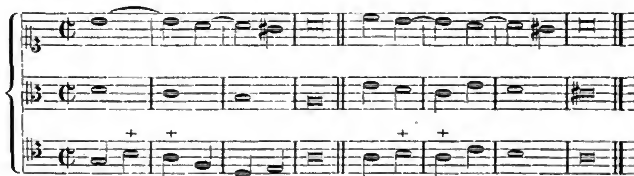


Auf diese Weise lassen sich die mannigfaltigsten Verbindungen zusammenstellen, die aber nicht alle aufzuzählen sind, und von denen ich nur des Beispiels wegen hier einen kleinen Satz beigebe:



Es lassen sich durch dies Verfahren aber auch sonst verbotene Gänge richtig machen, z. B. kann man die None durch die Octave vorbereiten und geht dann den verdeckten Octaven dadurch aus dem Wege, dass man während

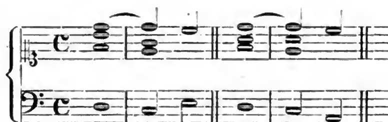
der Auflösung dem Bass einen fremden Ton giebt, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Die Alten liebten solche Wendungen nicht, sie sind daher eigentlich im strengen Style verboten. In der späteren Zeit, bei Händel und Bach findet man schon häufig von dieser Freiheit Gebrauch gemacht, wie die hier folgende Stelle eines Chores aus dem Händel'schen Josua zeigt:

Den Hel-den schüt-ze für des Vol-kes Wohl

Kirnberger sagt in seiner Kunst des reinen Satzes Th. I. p. 75 über diesen Gang Folgendes: „Indessen findet man, wie sogleich soll gezeigt „werden, dass auch strenge Harmonisten die Vorbereitung der None „durch die Octave gebraucht und die Octavenfortschreitung dadurch vermie- „den haben, dass die Auflösung nicht auf dem Basston geschieht, auf welchem „die Dissonanz fällt, sondern auf einem neuen Grundton", und giebt dazu folgende Beispiele.
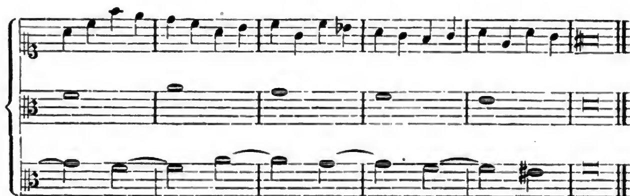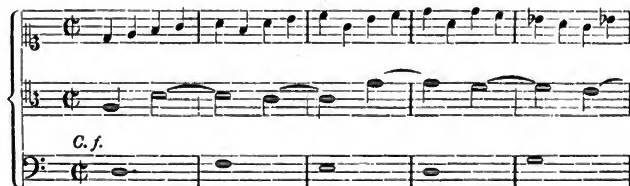


Ich bin aber doch der Meinung, dass man selbst in der freieren Schreibart diese Art die None anzuwenden, nur als eine Licenz ansehen muss, von der man in den seltensten Fällen nur Gebrauch machen sollte.
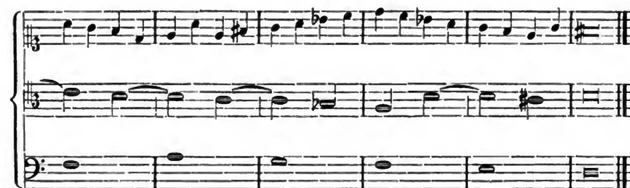
Hier kann man die Uebung einschalten, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine in syncopirten halben Noten, die andere in Vierteln singt. Diese Aufgabe ist nicht ganz ohne Schwierigkeit und nicht immer ganz streng nach den Regeln zu lösen. Es folgen einige Beispiele:

C. f.

C. f.
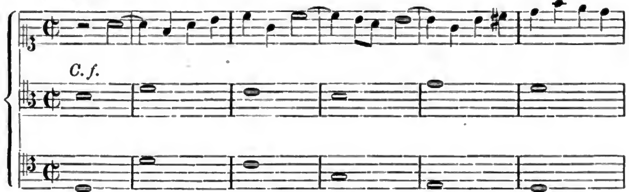






Dreistimmiger Satz, fünfte Gattung.
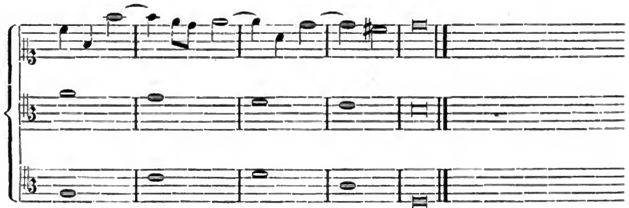
Gemischte Noten.
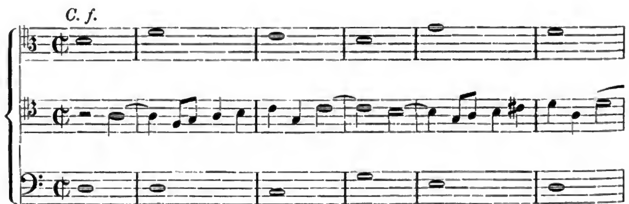
Es wird hier die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* eine freie selbstständige Melodie zu setzen. Die dritte Stimme singt mit dem *Cantus firmus* in gleichen Noten. Die Regeln hierüber sind aus der sechsten Gattung des zweistimmigen Satzes und aus den vier ersten Gattungen des dreistimmigen
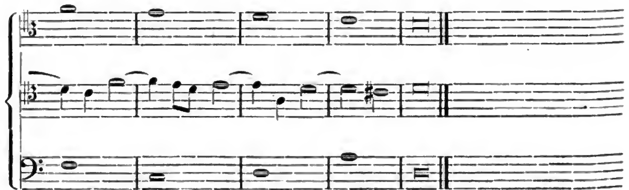
Satzes hinläglich bekannt, so dass wir hier statt aller Erklärung die von Fux gegebenen Beispiele folgen lassen können.

Dorisch.









C. f.

Phrygisch.

C. f.

C. f.

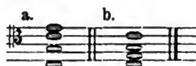
C. f.

Von der Composition mit vier Stimmen.

Die grösstmöglichste Verbindung mehrerer consonirender Töne, der harmonische Dreiklang, ist schon in der dreistimmigen Composition zur Anwendung gekommen; es ist daher klar, dass bei vier Stimmen die hinzutretende vierte Stimme keinen anderen Platz findet, als wenn man eines der vorhandenen Intervalle durch seine höhere Octave verdoppelt; nur bei einzelnen dissonirenden Verbindungen ist es möglich, wie wir weiter unten sehen werden, dass ein vierter, wirklich verschiedener Ton hinzutreten kann.

In der ersten Gattung der vierstimmigen Composition, wo wir, wie im Zwei- und Dreistimmigen mit der einfachsten Zusammensetzung, Note gegen Note, beginnen, haben wir es nur mit reinen Dreiklängen und mit der hierfür stehenden Verbindung von Grundton, Terz und Sexte zu thun. Von diesen Intervallen eignet sich am besten für die Verdoppelung der Grundton, doch wird man häufig auch in Rücksicht auf den Stimmengang einen der anderen Töne wählen müssen.

Die natürlichste Lage des Dreiklanges mit vier Stimmen ist die, dass, wie im Beispiel a, die Terz von der obersten Stimme gesungen wird, wenn wir auch durch unsere Claviere verwöhnt sind, wie bei b die Terz dicht neben dem Grundton zu sehen.



Denn zunächst entsteht aus der Theilung der Octave die Quinte und erst aus der Theilung der Quinte die Terz; und so hört man auch beim Anreissen einer längeren Saite in deren mitklingenden Tönen die einfacheren Verhältnisse der Octave 1 : 2 und der Quinte 2 : 3 in der tieferen Lage, und erst über diesen das complicirtere Verhältniss der Terz 4 : 5 erklingen. Dies bestätigt sich auch dadurch, dass die Terz dicht unten beim Grundton dunkel und undeutlich, ja, bei sehr tiefer Lage des Accordes sogar vollkommen unverständlich klingt, während dagegen eine tief angebrachte Quinte etwas sehr Weiches und Füllendes im Klange hat, wovon sich jeder leicht selbst überzeugen kann.

Von der angegebenen natürlichsten Lage des Dreiklanges wird man der Stimmführung wegen — die sich nach den Gesetzen der Bewegung zu richten hat — vielfältig abweichen müssen, so wie man auch oft in die Lage kommen wird, ein anderes Intervall als den Grundton zu verdoppeln; aber gerade in der vielfältigen Veränderung des harmonischen Dreiklanges, die hierdurch eintritt, besteht das Reizvolle einer guten Composition.

Wir wenden uns nun zur praktischen Ausarbeitung der Choralgesänge, und richten zunächst unser Augenmerk auf den Anfang und Schluss. In der

dreistimmigen Composition haben wir gesehen, das man oft des guten Gesanges der einzelnen Stimmen wegen das eine oder das andere Intervall des Dreiklanges auslassen muss; dies ist bei vier Stimmen fast ohne Ausnahme verboten. Wir setzen hier immer vollständige Dreiklänge oder die dafür eintretende Verbindung von Grundton, Terz und Sexte und nur beim Anfang und Schluss des Gesanges ist es Umstände halber erlaubt, die Terz (nicht nach moderner Weise die Quinte) auszulassen. Der Uebersicht wegen mögen hier die Cadenzen mit vier Stimmen in der dorischen und phrygischen Tonart nach ihren abwärts- und aufwärtssteigenden Leitetönen geordnet folgen.

Dorisch.

Phrygisch.

Da der phrygischen Tonart die Harmonie auf der Dominante fehlt, so hat die Bassstimme nur die Wahl zwischen den beiden Leitetönen. Die Schlüsse in den anderen Tonarten lassen also mehr Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Stimmen zu.

Vierstimmiger Satz, erste Gattung.

Note gegen Note.

In dieser Gattung haben alle vier Stimmen in gleichen Noten zu singen. Die Regeln hierüber sind aus dem Vorhergehenden bekannt, so dass sogleich Beispiele folgen können.

Dorisch.

1.

C. f.

2.

C. f.

3.

C. f.

4.

C. f.

Phrygisch.

5.

C. f.

6.

C. f.

7.

C. f.

Mixolydisch (transponirt).

8.

C. f.

9.

C. f.

10. **Aeolisch.**

C. f.

11.

C. f.

12. **Jonisch (transponirt).**

C. f.

C. f.
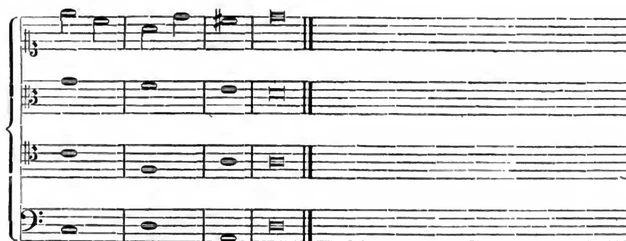
Vierstimmiger Satz, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

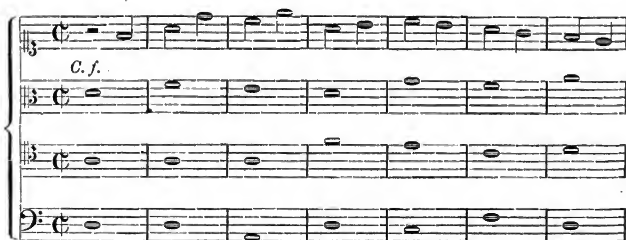
In dieser Gattung singt eine der vier Stimmen halbe Noten, während die anderen mit dem *Cantus firmus* in ganzen fortschreiten. Man wird sich bald überzeugen, dass diese Gattung überaus schwierig ist und daher sehr viele Uebung erfordert. Bei den Schlussfällen wird man meist gezwungen sein, von der Bewegung der halben Noten abzustehen, und statt dessen eine ganze Note oder eine Bindung anzubringen. Obgleich in einer selbstständigen Composition schwerlich ein Grund vorhanden sein wird, eine ganze Reihe von Takten in dieser Weise zu schreiben, so muss man sie dennoch mit grossem Fleisse durchüben. „Denn (sagt Fux *Gradus ad parnassum* p. 111) diese „Lectionen sind nicht zum Gebrauch, sondern nur zur Uebung erfunden. Gleich- „wie einer der Lesen kann, nicht mehr buchstabiret, also werden auch diese „Gattungen des Contrapunktes blos zum lernen vorgeschrieben." Das folgende Beispiel ist aus Fux *Gradus ad Parnassum.*
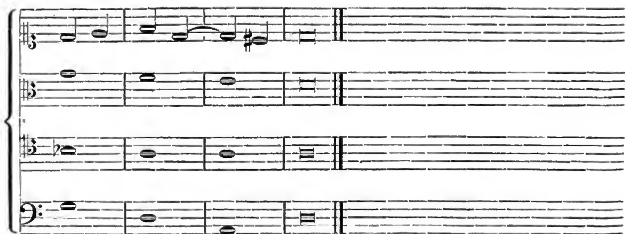
Dorisch.

C. f.



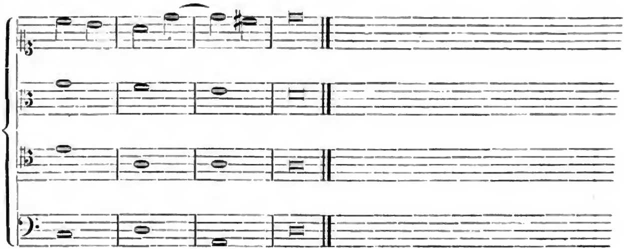
Dieser Satz ist nicht ganz frei von harmonischen Härten und einer gewissen Steifheit in der Bewegung der halben Noten, was aber in der Schwierigkeit der Aufgabe Entschuldigung findet. Damit aber der Schüler sehe, dass selbst bei so ungünstigen Verhältnissen die Möglichkeit vorhanden ist, mehr als einen Contrapunkt zu erfinden, füge ich noch drei Sätze mit einer gleichen Anordnung der Stimmen hinzu:





C. f.

C. f.
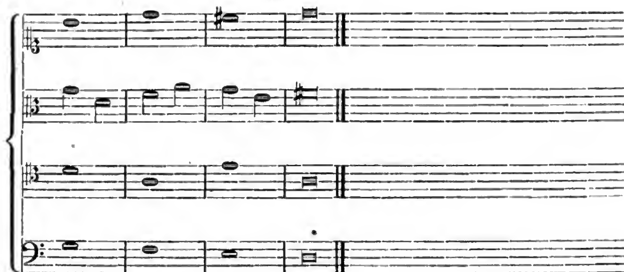


Es folgen noch einige Beispiele in derselben Tonart aus Fux *Gradus ad Parnassum;* die Uebung in den anderen Tönen bleibt dem Schüler selbst überlassen, welcher aus dem Vorangegangenen weiss, wie er die Schlussfälle in den verschiedenen Tonarten einzurichten hat.

C. f.

transponirt

C. f.
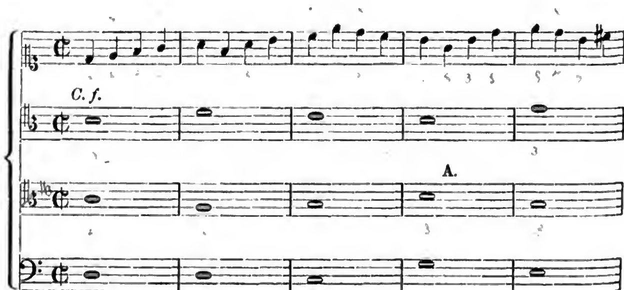
C. f.



Vierstimmiger Satz, dritte Gattung.

Vier Noten gegen eine.
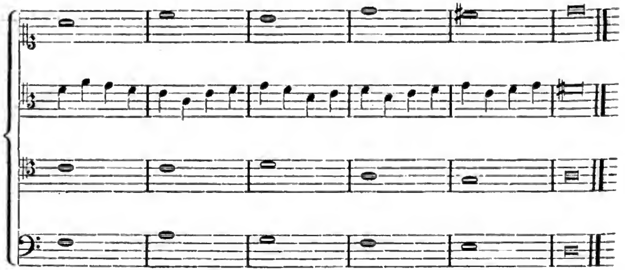
In dieser Gattung hat eine der Stimmen Viertel zu singen, während die drei anderen in ganzen Noten fortschreiten. Wir weisen hier auf die dreistimmige Composition zurück. Man hat besonders darauf zu achten, dass auf dem ersten und dritten Viertel des Taktes ein vollständiger Dreiklang zu stehen kommt; doch wird man einer sangbaren Stimmführung wegen bisweilen hiervon abweichen müssen.
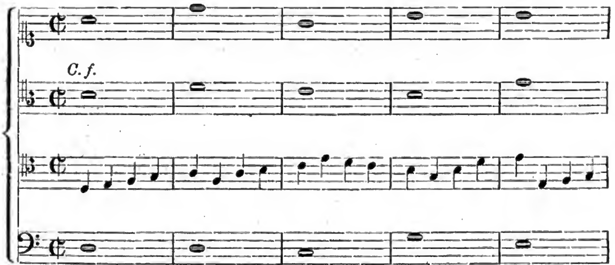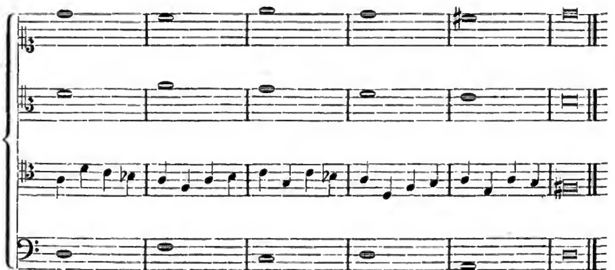


B.

Bei A ist die Terz verdoppelt; man hätte leicht dem Tenor *g* statt *h* geben können; indess leidet einmal die Vollstimmigkeit darunter, wenn man den Einklang, der hier mit dem Bass entstanden wäre, auf *Arsis* setzt; ferner aber würde auch die Terz, die dann nur in der Viertelbewegung der Sopranstimme vorhanden wäre, mangelhaft klingen, weil man sie nicht beständig zu hören bekommt. Bei B schreitet der Alt mit dem Tenor in gerader Bewegung in eine vollkommene Consonanz; dergleichen Fehler sind in dieser und der vorhergehenden Uebung nicht ganz zu vermeiden, man müsste denn ausnahmsweise gestatten, bisweilen eine ganze Note in zwei halbe zu zerlegen.

C. f.
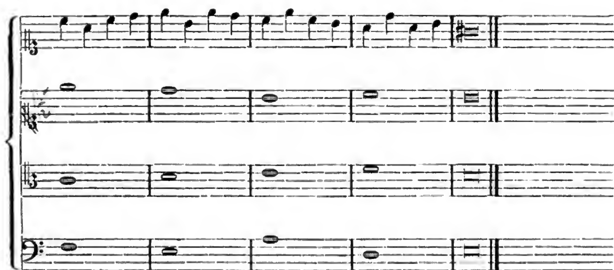



C. f.

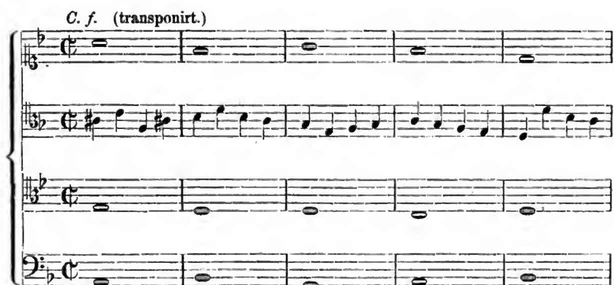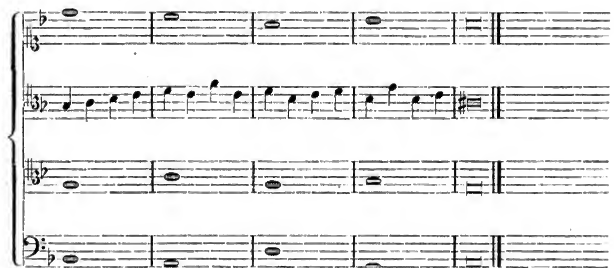


C. f.

Phrygisch.

C. f.
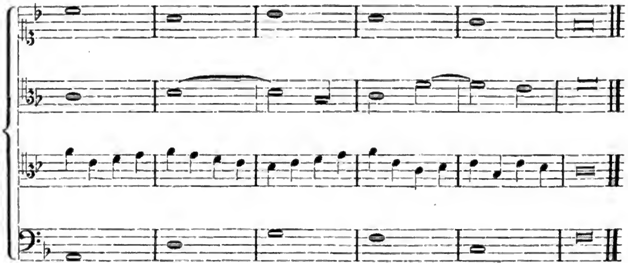



C. f. (transponirt.)



Jonisch.

C. f.

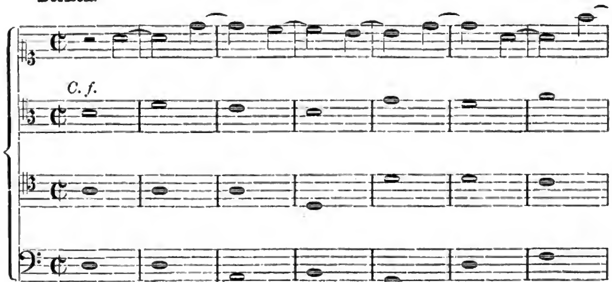
C. f.
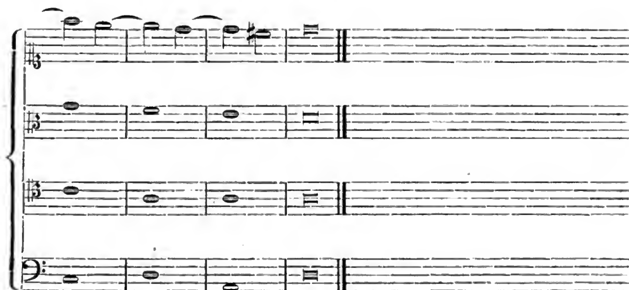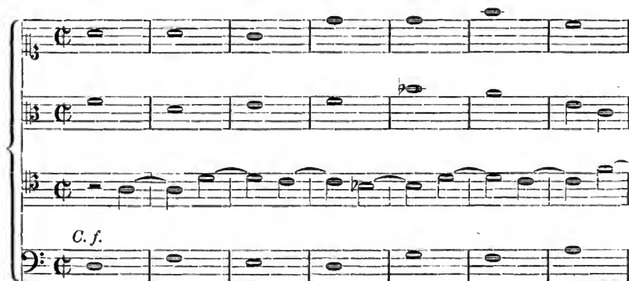


Vierstimmiger Satz, vierte Gattung.
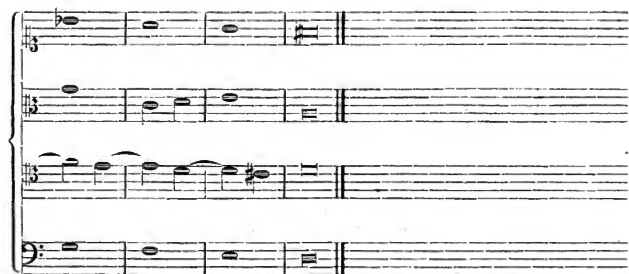
Syncopen.

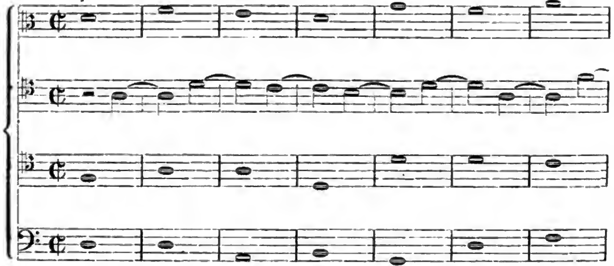
Wir haben hier einer der vier Stimmen syncopirte halbe Noten zu geben; auch hier verweisen wir auf den dreistimmigen Satz. Da es aber sehr schwierig ist die Bindungen gegen drei ganze Noten durchzuführen, darf man hin und wieder in einer der anderen Stimmen eine ganze Note in zwei halbe zertheilen.
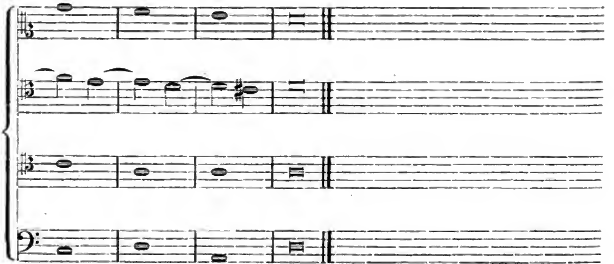


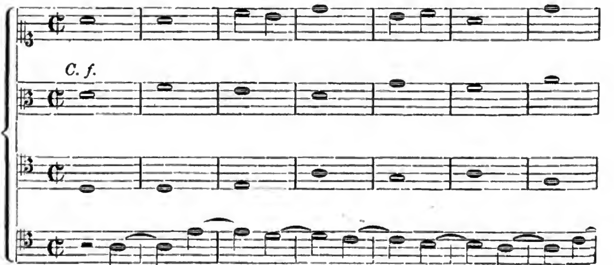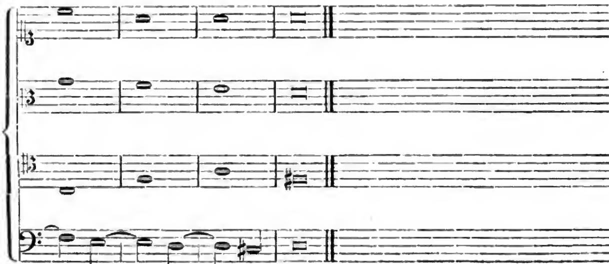



C. f.
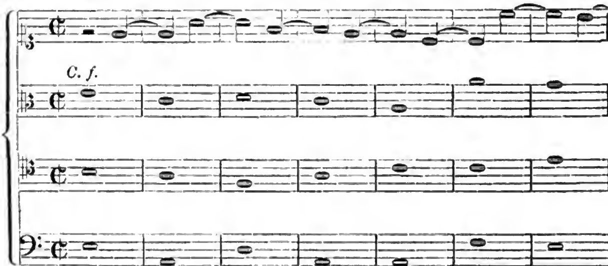



C. f.

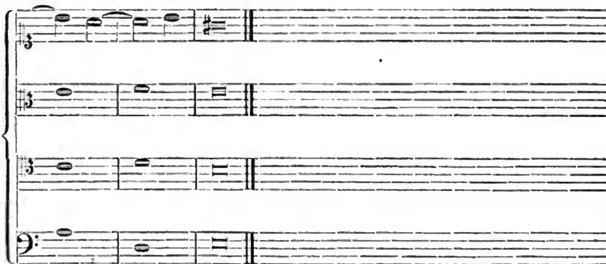



C. f.
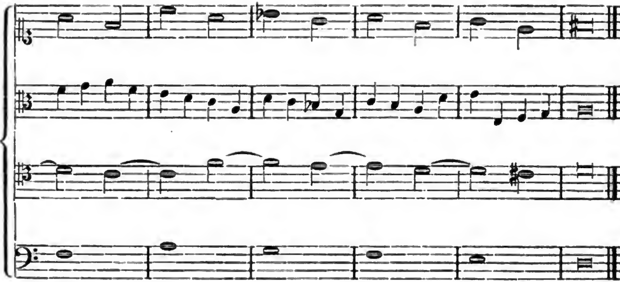


Phrygisch.





C. f.
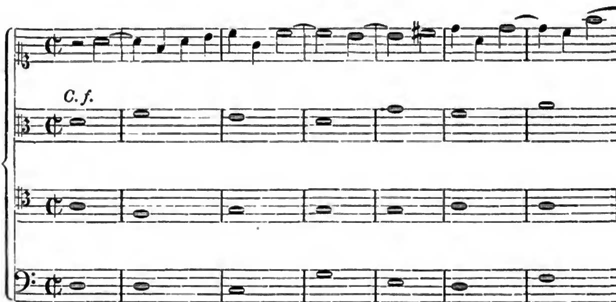
Nach genügender Uebung dieser vier Gattungen kann man dieselben nun dergestallt verbinden, dass eine Stimme den *Cantus firmus* singt, eine zweite halbe Noten, eine dritte Viertelnoten und die vierte syncopirte halbe Noten, wie das folgende Beispiel zeigt:

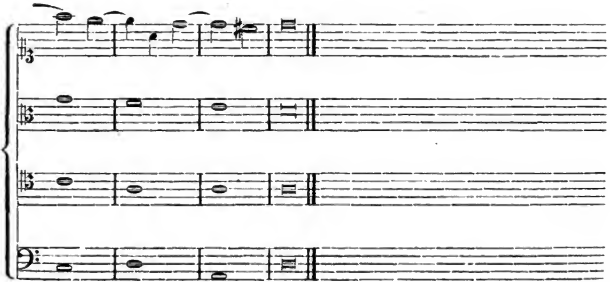


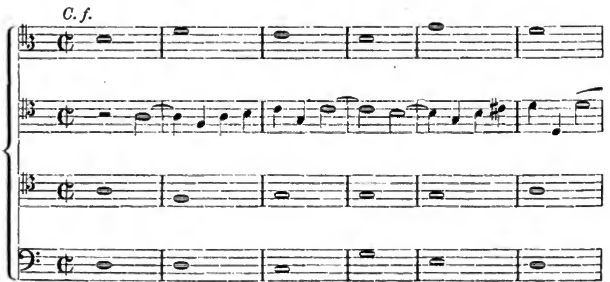
Vierstimmiger Satz, fünfte Gattung.
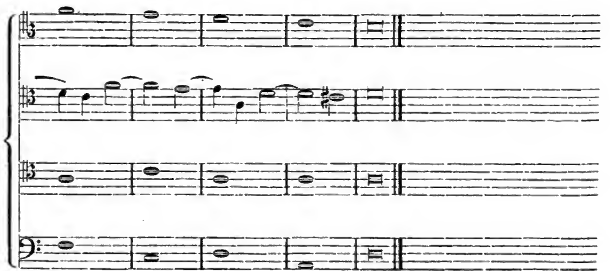
Gemischte Noten.
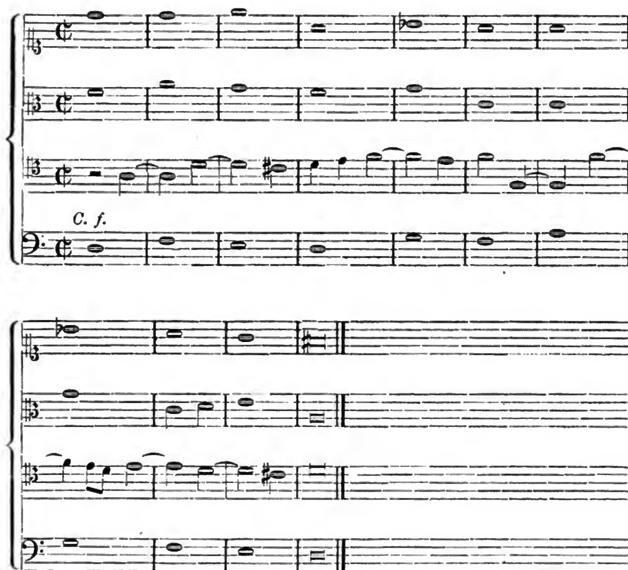
In dieser Gattung geben wir einer der vier Stimmen eine selbstständige Melodie, während die anderen ganze Noten singen. Die Regeln sind aus dem Vorangegangenen bekannt. Es folgen einige Beispiele:






C. f.
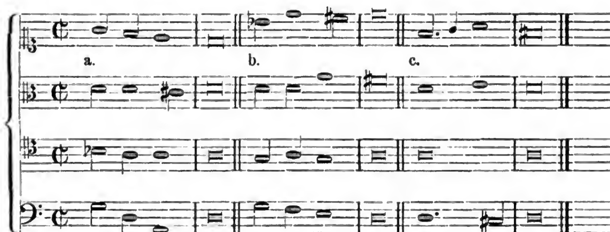




Die voranstehenden Uebungen hat der Schüler, ehe er in seinen Studien fortfahren kann, rastlos zum wiederholen, und zwar nicht nur, wie es grösstentheils hier geschehen ist, in der natürlichen diatonischen Tonreihe ohne Versetzungszeichen, sondern in allen zwölf versetzteu Tonarten. Ebenso muss er sich an jeden auch selten vorkommenden Schlüssel gewöhnen. Fux verlangt, dass er mehrere Jahre bei diesen Gattungen aushalte; statt aller weiteren Erörterungen setze ich seine Worte her, mit denen er seinen Schüler zur Geduld und Beharrlichkeit ermahnt: „Es ist nicht zu beschreiben, wie vielen Nutzen „diese Uebungen einem Lernenden bringen, wenn solche recht eingerichtet „werden, und es wird nichts schweres vorkommen, das dir nicht bekannt sein „sollte, nachdem du diese Gattungen durchgegangen. Ich ermahne dich daher „inständig, dass du auf die Ausübung dieser fünf Gattungen nicht wenig Zeit „verwenden mögest, wenn du anders in dieser Wissenschaft weiter kommen „willst. Du musst dir immer neue schlechte Gesänge nach deinem Gefallen „fertigen und wenigstens ein bis zwei Jahre hindurch mit dieser Uebung zu-

„bringen. Lass dich nicht zu deinem Schaden gelüsten, dass du vor der Zeit „dich auf die freie und ungebundene Composition legest, was dich zwar sehr „vergnügen und auf allerhand Dinge führen, dabei aber die Zeit so verderben „würde, dass du nimmermehr die wahren Gründe der Composition in deine „Gewalt bekämest.“ Hierauf antwortet der Schüler: „Hochzuehrender Herr „Lehrmeister, der Weg, den ich gehen soll, ist sehr rauh und ungemein dor-„nigt. Denn es ist kaum möglich mit einer so unangenehmen Arbeit so lange „Zeit zuzubringen ohne verdriesslich zu werden.“ Der Lehrer fährt aber fort: „Ich habe Mitleiden mit dir, mein Joseph, über deine Klage. Man kann aber „auf den Musenberg, da der Zugang sehr schwer ist, nicht anders als mit vie-„ler Mühe kommen. Es ist keine Profession so schlecht, so muss ein Ler-„nender wenigstens drei Jahre dabei zubringen. Was soll ich von der Musik „sagen? welche nicht nur alle Professionen, wegen des Witzes der dazu gehört „und um ihrer Schwierigkeit willen, weit übertrifft, sondern auch unter allen „freien Künsten die vornehmste ist. Der zukünftige Nutzen deiner Bemühungen „muss dich antreiben. Die Hoffnung viel Ehre und Ruhm zu erlangen soll dich „anreizen. Die Geschicklichkeit, dass du künftig alles mit leichter Mühe wirst „setzen können, und von allem dem, so du aufgesetzet, gewiss versichert sein, „kann dich aufmuntern.“

Vom vierstimmigen Choralsatz.
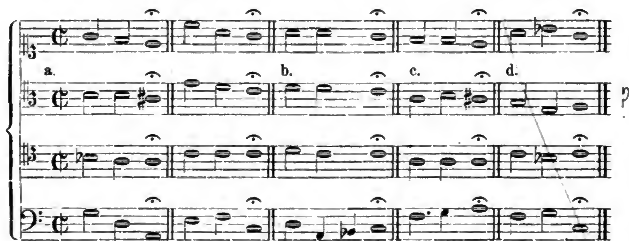
Neben den Uebungen in den verschiedenen Gattungen des Contrapunktes kann sich der Schüler damit beschäftigen, Choralmelodien streng der diatonischen Tonleiter gemäss vierstimmig auszusetzen. Er hat sich hierbei im Ganzen nach den Regeln über die erste Gattung des vierstimmigen Contrapunktes zu richten.

Unsere Choralmelodien werden durch Fermaten auf den Schlusssylben der Verse unterbrochen; man hat daher jedesmal eine Cadenz anzubringen. Die Art zu schliessen aber, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben, mit Hülfe der beiden Leitetöne, nennen wir den ganzen Schluss. Von diesen ganzen Schlüssen ist der vollkommenste und befriedigendste der, in welchem der Bass einen Quintensprung abwärts (oder Quartensprung aufwärts) in den Grundton macht (Beispiel a). Weniger befriedigend dagegen ist der Schluss, wenn einer der beiden Leitetöne im Basse liegt (Beispiel b und c).



In dem Schluss bei a braucht man den abwärtssteigenden Leiteton nicht immer abwärts in die Tonica zu schicken; er kann stattdessen aufwärts in die Terz gehen, wozu sich in den Choralmelodien sehr häufig Gelegenheit finden wird.

Die dieser Schlussart entgegengesetzte ist der halbe Schluss; in ihm macht der Bass einen Quartensprung abwärts oder Quintensprung aufwärts (a). Hier giebt es indessen einige Varieteten, die sich nicht bestimmt specificiren lassen und daher in einigen Beispielen Platz finden mögen (b, c, d).



Die Beispiele a geben regelmässige halbe Schlüsse; b und c sind diesen sehr nahe verwandt; nur dass der Sprung im Bass nicht wirklich gemacht wird, weil wir hier die Terz des Grundtones im Bass haben. In d haben wir dem Basse nach einen ganzen Schluss, nur dass der Leiteton nicht erhöht ist; diese Art ist dem Trugschluss sehr ähnlich.

Der Trugschluss, welcher in grösseren Musikstücken erst zu seiner eigentlichen Geltung kommt, wird hin und wieder auch im Choral eine Anwendung finden. Da er erst weiter unten ausführlicher besprochen werden soll,

so sei hier nur bemerkt, dass er dadurch entsteht, dass, wenn sich die Stimmen zu einem regelrechten ganzen Schluss vorbereiten, eine oder mehrere Stimmen ein fremdes Intervall ergreifen, z. B.:

a. b. c.

Choral 1. Jonisch.

Wach auf mein Herz und sin - ge dem Schöpfer al - ler Din -

ganzer Schluss.

ge, dem Ge-ber al - ler Gü - ter, der Menschen treuem Hü - ter.

ganzer Schluss. ganzer Schluss. ganzer Schluss.

Choral 2. Dorisch.

Ach, Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' be - gangne Sün - den, da ist nie - mand der hel - fen kann in die - ser Welt - - - - - zu fin - - den.

Trugschluss ganzer Schluss

ganzer Schluss halber Schluss halber Schluss

Welt - - - - - - - - - - zu n - den.

ganzer Schluss

Choral 3. Jonisch.

Chri - stus der ist mein Le - ben, ster - ben ist mein Ge-

ganzer Schluss ganzer

winn, ihm thu ich mich er - ge - - ben, mit Freud' fahr ich da - hin.

Schluss ganzer Schluss ganzer Schluss.

Choral 4. Jonisch.

Sei Lob und Ehr dem höch-sten Gut, dem Va - ter al - ler

Dem Gott der al - le Wun - der thut, dem Gott der mein Ge-

Ganzer Schluss.

Gü - te, mit sei - nem rei - chen Trost er - füllt, dem

mü - the

Ganzer Schluss. Ganzer Schluss.

Gott, der al - len Jammer stillt, gebt unserm Gott die Eh - re.

halber Schluss. ganzer Schluss.

Choral 5. Dorisch.

Mit Fried' und Freud fahr ich da - hin in Got-tes wil - len, ge-

ganzer Schluss. ganzer Schluss.

trost ist mir mein Herz und Sinn sanft und stil - le. Wie Gott mir ver-

Trugschluss ganzer Schluss

heissen hat, der Tod ist mein Schlaf wor - den.

Schlaf wor - - - den.

ganzer Schluss wor - - - - den.

Trugschluss und halber Schluss.

Zweiter Theil.

Von der Nachahmung.

Wenn von zweien Stimmen die eine der anderen nach einer Pause mit derselben Melodie, sei es auf derselben Tonstufe, dem Einklange, oder auf einer anderen, eine Secunde, Terz, Quarte u. s. w. höher oder tiefer nachfolgt, so nennt man dies eine Nachahmung. Es giebt daher Nachahmungen im Einklang, in der höheren Secunde, in der tieferen Secunde, in der höheren Terz, in der tieferen Terz u. s. w. Da diese Nachahmungen in den Gränzen der diatonischen Tonreihe, d. h. ohne Anwendung der Versetzungszeichen (♯ und ♭) gedacht werden, so unterscheidet man strenge (oder genaue) und freie (oder ungenaue) Nachahmungen. Eine strenge Nachahmung ist eine solche, in welcher die zweite Stimme genau an denselben Stellen, wie die erste, halbe und ganze Töne, und überhaupt genau dieselben Intervalle singt. Eine strenge Nachahmung ist immer die auf dem Einklang und der Octave — aber auch auf der Quarte und Quinte ist sie möglich, worüber in dem Capitel über die Fuge weitläuftiger gesprochen wird.

Frei heisst die Nachahmung dagegen, wenn auf die Lage der halben und ganzen Töne keine Rücksicht genommen wird, so dass also bisweilen da, wo die erste Stimme ein kleines Intervall gesungen hat, die zweite ein grosses (und umgekehrt) hören lässt. Auf den oben nicht genannten Intervallen werden also die Nachahmungen mehr oder minder ungenau sein. In den nächsten Uebungen wird auf die Genauigkeit keine Rücksicht genommen, nur sei bemerkt, dass es selbstverständlich nicht gestattet sein kann, dass in der Nachahmung überhaupt verbotene Intervalle zum Vorschein kommen, dass z. B. aus der reinen Quarte ein Tritonus, aus der kleinen aufwärtssteigenden Sexte eine grosse, (u. dgl. m.), entsteht.

Wir verlassen nun bei den folgenden Uebungen den *Cantus firmus* und erfinden kurze zweistimmige Sätze, welche mit einer Nachahmung beginnen, welcher wir einen Schlussfall auf irgend einem der sechs Töne anhängen.

Nachahmung im Einklang.

Wie wir aus dem ersten Beispiel sehen, braucht die zweite Stimme der ersteren nicht in allen Tönen nachzuahmen; es genügt, wenn sie nur die ersten Takte wiederholt; doch muss dies mindestens so weit geschehen, als die erste bis zum Eintritt der zweiten gesungen hat. Die Nachahmung im zweiten Beispiel geht weiter, sie erstreckt sich bis zum sechsten Takt, obgleich die zweite Stimme schon im dritten einsetzt.
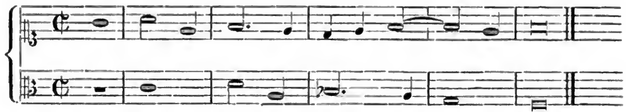
Es folgen nun die Beispiele zu den übrigen Intervallen.

Nachahmung in der Secunde.
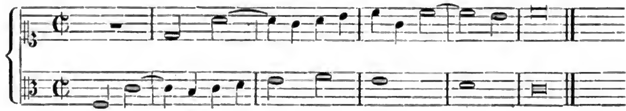
Nachahmung in der Terz.
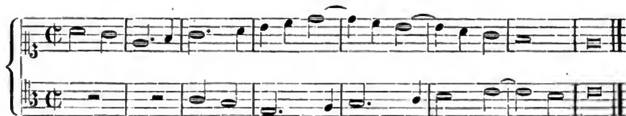
Nachahmung in der Quarte.

Nachahmung in der Quinte.
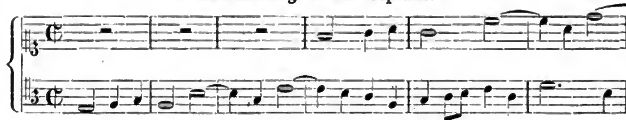


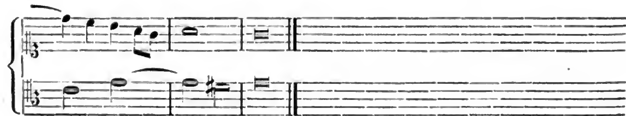
Nachahmung in der Sexte.
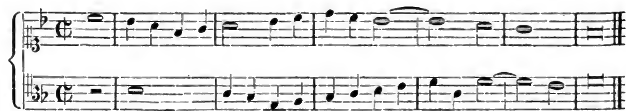




Nachahmung in der Septime.
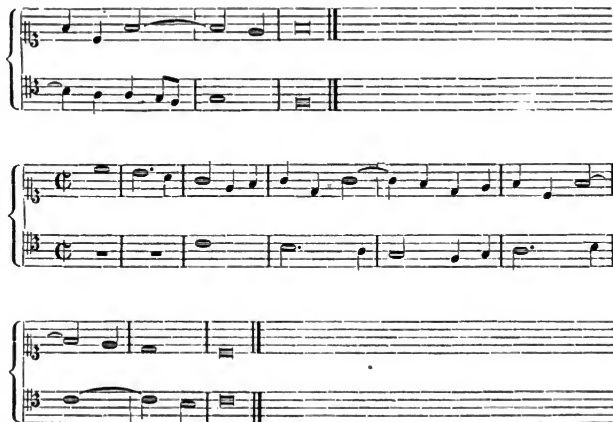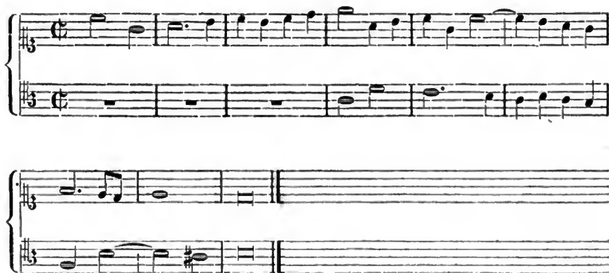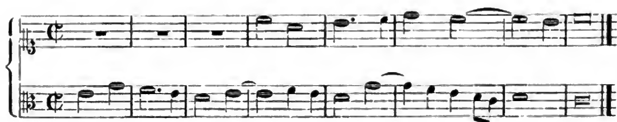






Nachahmung in der Octave.





Die bisjetzt aufgestellten Beispiele enthalten Nachahmungen in gerader Bewegung; man kann aber auch die folgende Stimme so eintreten lassen, dass sie allerdings dieselben Intervalle wie die erste singt, aber in entgegengesetzter Richtung. Wenn also, wie in dem Beispiel unten, die erste mit einer Quarte abwärts beginnt, so singt die zweite eine Quarte aufwärts, und so alle folgenden Intervalle. Diese Art der Nachahmung heisst die umgekehrte. Auch hierin kann sich der Schüler üben, obgleich die gerade Nachahmung für die musikalische Composition von viel grösserer Wichtigkeit ist.





Wenn der Schüler sich genügend in den Nachahmungen geübt hat, kann er an die dreistimmige Bearbeitung von Chorälen gehen, welche auf folgende Weise zu bewerkstelligen ist: Man setzt den Choralgesang in die Mittelstimme; eine der beiden äusseren Stimmen hebt nach einer kleinen Pause in einem freien Contrapunkt zu singen an und die dritte folgt ihr nach wenigen Tönen mit einer Nachahmung nach. Wenn das Versende (die Fermate im Choral) kommt, so schicken sich die äusseren Stimmen an, einen Schluss zu machen, wie im vierten Takt des folgenden Beispiels, welches sodann diesen weiteren Verlauf hat: Die Mittelstimme (der *Cantus firmus*) endigt im fünften Takt; die beiden andern Stimmen machen aber keinen wirklichen, sondern nur einen Trugschluss, und werden alsdann so lange weiter fortgeführt, bis der Choral mit dem folgenden Verse von Neuem wieder einsetzt; hier schliessen sie, wie im siebenten Takt zu sehen ist, mit einem wirklichen Schluss ab, während nun die Choralstimme weiter singt. Alsdann setzt nach einer kleinen Pause (wofür aber auch, wie Takt 16, ein Sprung stehen kann) eine der beiden Stimmen wieder ein, welcher die andere nachahmend folgt.

Altus.

1 2 3 4 5

Tenor.

Ach bleib mit dei - ner Gna - de

Bassus.

6 7 8 9 10

bei uns Herr Je - su Christ, dass

uns hin - fort nicht scha - de des

Bö - sen Macht und List.

Wenn nach einer Pause eine Stimme von Neuem einsetzt (sei es im Choralgesang oder in den imitirenden Stimmen) so hat man ja darauf zu sehen, dass dies auf eine wirkungsvolle Weise, d. h. deutlich vernehmbar, geschieht. Man erreicht dies am vollkommensten dadurch, dass durch die dritte hinzutretende Stimme entweder ein voller Dreiklang entsteht (s. Takt 8 im Bass) oder hierdurch eine der beiden andern Stimmen zur Dissonanz wird (s. T. 6). Häufig lassen sich aber die Stimmen nicht so wenden, dass dies möglich ist und so haben wir Takt 2, 10, 15 u. s. w. auch mit andern Intervallen sehr gute Eintritte. Viel weniger zu gestatten sind aber alle die Einsätze, in denen die dritte Stimme nicht ein neues Intervall ergreift, und im Einklang mit einer andern Stimme beginnt.

Wäre z. B. ein dreistimmiger Satz so gestaltet:

Choral.

so würde der neue Einsatz des Choralgesanges im Tenor fast garnicht zu hören sein, weil der Alt durch seine Wendung nothwendig auf das *c*, den Anfangston des Tenor, hinleitet und also die beiden Stimmen in eine verschmelzen würden. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass ein Musikstück durch deutliche Eintritte der Stimmen gewinnt und dass selbst die allerkünstlichste und complicirteste Fuge ganz werthlos ist, wenn sie hieran Mangel leidet; ein Fehler vieler neueren Werke.

Es ist daher diese Art den Choral zu bearbeiten von grösstem Nutzen, und selbst dann, wenn sich wie in den hier gegebenen Beispielen die Imitation nur auf wenige Töne beschränkt. Die Hauptübung besteht eben hauptsächlich darin, die Stimmen so zu wenden, dass die Schlussfälle und Trugschlüsse natürlich klingen und die jedesmaligen Einsätze der Stimmen das Ohr angenehm überraschend berühren. Hier folgen noch einige Beispiele:

Dorisch.

Altus.

Tenor.

Mit Fried und Freud fahr ich da - hin

Bassus.

in Got-tes Wil - len, ge-

trost ist mir mein Herz und Sinn sanft und

stil - le, wie Gott mir ver-heis - sen

hat, der Tod ist mein Schlaf wor - den.

Jonisch.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Vom Him - mel hoch da komm ich her,

ich bring euch neu - e gu - te Mähr,

der gu - ten Mähr bring ich euch

viel, da - von ich sing und sa - gen will.

Vom Trugschluss.

Um Choräle in dieser Weise mit noch grösserer Sicherheit bearbeiten zu können, bedarf es noch einiger Bemerkungen über den Trugschluss. Es wurde schon oben gesagt, dass ein Trugschluss immer dann entsteht, wenn sich im drei- oder mehrstimmigen Satze die Stimmen anschicken einen Schluss zu machen, aber eine oder mehrere derselben plötzlich ein fremdes Intervall ergreifen, oder eine von ihnen, die bis dahin pausirt hat, mit einem solchen hinzutritt. Da dies auf sehr mannigfache Weise geschehen kann, so wollen wir dies an einigen drei- und vierstimmigen Beispielen klar zu machen suchen.

A. B.

1 2 3 4

5
6
7

C.
D.
etc.

E.
1
2
3
4
5
6
7
etc.

F. G.

H. I.

etc.

K. L.

A. In diesem Beispiele schliessen Sopran und Alt (wenn man sich den Satz nur zweistimmig mit den beiden genannten Stimmen denkt) vollkommen ab; der hinzugehörige Bass geht aber von der Dominante, *c*, nicht nach der Tonica *f*, sondern eine Stufe aufwärts nach *d*.

B. In diesem Satze sind zwei Trugschlüsse: 1. Takt 3 erwartet man einen Schluss auf *f*; der Bass geht indess nach *d*, während der Tenor sein *c* festhält und zu jenem eine Dissonanz bildet. 2. Vom dritten zum vierten Takte schicken sich die drei Unterstimmen Bass, Tenor und Alt an, einen Schluss auf *c* zu bilden; der Bass aber, welcher den abwärtssteigenden Leiteton *d* singt, steigt aufwärts nach *a*, und der Alt hält *f* hierzu aus. — Im sechsten und siebenten Takt vereinigen sich die Stimmen zu einem wirklichen Schluss in der phrygischen Tonart.

C. In diesem Satze geht der Bass, wie im Beispiel A einen Schritt aufwärts nach *d*. Aber auch der Sopran nimmt eine ausweichende Wendung, indem er den abwärts steigenden Leiteton *g* nicht nach *f* abwärts, sondern mit einer durchgehenden Note aufwärts nach *b* führt. Es schliesst also hier nur der Alt wirklich ab.

D. Hier sehen wir, dass Bass, Tenor und Sopran regelrecht abschliessen; nur der Alt nimmt nicht den Leiteton *e*, sondern erniedrigt denselben in *es*, und führt so seine Stimme abwärts weiter.

E. Dieses Beispiel enthält, wie B, zwei Trugschlüsse. Vom zweiten zum dritten Takt schliessen Alt und Bass vollkommen ab; aber der im zweiten Takt mit *a* eintretende Tenor bleibt nicht, wie beim vollkommenen Schlusse, auf der Quinte liegen, sondern steigt eine Stufe aufwärts nach *b*. (Vergl. hiermit pag. 179 Takt 15 und 16 des dreistimmigen Chorales, „Ach bleib mit Deiner Gnade".) Der andre Trugschluss ist im siebenten Takt. Es vereinigen sich hier Sopran und Tenor zu einem Schluss auf *d*. Aber der hier im sechsten Takt mit *a* eintretende Bass geht nicht nach *d*, sondern wie dort oben der Tenor, einen Schritt aufwärts nach *b*.

F. In diesem dreistimmigen Beispiel schliessen Alt und Tenor vollkommen mit *c* ab; aber der im zweiten Takt mit *g* einsetzende Sopran steigt aufwärts nach *a*.

G ist dem vorigen Satze sehr ähnlich, nur dass der Bass hier mit einem fremden Intervall hinzutritt.

H. In diesem Satze liegt der aufwärtssteigende Leiteton im Tenor, der abwärtssteigende im Bass; letzterer schreitet aber nicht folgerecht in den Grundton, sondern macht einen Quartensprung abwärts nach *a*. Das *f* im Alt, welches bei diesem Schluss nach *e* gehen müsste, wird durch eine Bindung aufgehalten.

I ist dem vorigen Beispiele sehr ähnlich, nur dass die beiden Oberstimmen ihre Rolle vertauscht haben.

K. Dieser Satz würde ein vollkommener Schluss sein, wenn nicht der Alt auf dem aufwärtssteigenden Leitetone liegen bliebe, welcher nun zum Basse in ein dissonirendes Verhältniss tritt.

L. In diesem Beispiel schliessen die drei Oberstimmen im dritten Takt wirklich auf *c* ab; der Schlusston wird aber durch den mit *a* hinzutretenden Bass wieder aufgehoben.
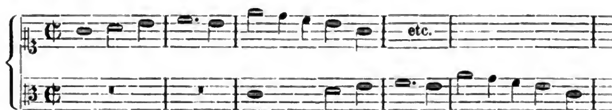
Es lassen sich leicht noch mehr dergleichen Wendungen erfinden, welche bei den Choralübungen möglichst mannigfaltig in Anwendung zu bringen sind.

Von der Fuge.
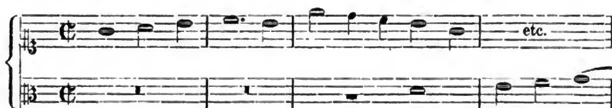
Unter Fuge versteht man ein zwei-, drei- und mehrstimmiges Musikstück, in welchem ein oder mehrere bestimmte Sätze, Themen genannt, von den einzelnen nach einander eintretenden Stimmen vorgetragen werden. Je nach der Anzahl dieser Sätze unterscheidet man einfache, Doppel-, Tripel- u. s. w. Fugen. Wir knüpfen unsere Betrachtung zunächst an die einfache, oder die Fuge mit einem Thema an, weil sie nicht nur am häufigsten in der Musik Anwendung findet, sondern auch den obengenannten complicirteren zum Grunde liegt.

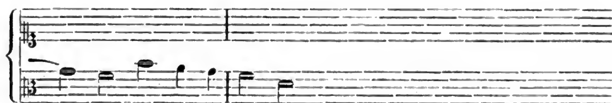
In einer jeden Fuge beginnt also eine der vorhandenen Stimmen mit dem Thema, welcher sich dann eine zweite imitirend anschliesst; alsdann eine dritte, hierauf eine vierte, je nach der Anzahl der Stimmen, von denen dann eine jede, nachdem sie einen Schluss gemacht, nach einer Pause wieder aufs Neue mit dem Thema eintritt. Die Nachahmung geschieht aber nicht mit irgend einem beliebigen Intervall beginnend, sondern muss streng nach den Gesetzen der Tonart eingerichtet werden, welcher die Fuge angehört. Es ist daher bei Erfindung eines Fugenthemas besonders darauf zu achten, dass man in ihm die Tonart erkennt; dies erreicht man dadurch, dass man als Anfangston die Tonica (den Grundton), oder die Dominante, (die Quinte) der Tonart wählt. Im ersteren Falle muss die Nachahmung (oder, wie man sie in der Fuge gewöhnlich nennt. die Beantwortung) auf der Dominante, im andern auf der Tonica nachfolgen. Hierbei muss auch auf die Lage der ganzen und halben Töne Rücksicht genommen werden, d. h. die Nachahmung muss eine genaue oder strenge sein, welche Genauigkeit aber nicht mit Hülfe der Kreuze und Been erreicht werden darf, da man dadurch die ursprüngliche Tonleiter verlassen würde. Man wird daher ganz besonders berücksichtigen müssen, welche Lage ein Thema in der diatonischen Tonleiter einnimmt, und es wird nicht leicht ein Satz, welcher in einer Tonart genau nachgeahmt werden kann, auch für eine andere passen. Denken wir uns z. B. folgende Melo-

die als Anfang einer Fuge in *c* ionisch, so beginnt dieselbe mit dem Thema auf der Dominante, und die Nachahmung auf der Tonica ist in allen Intervallen genau.



Sehen wir dagegen den Satz als der mixolydischen Tonart gehörig, also als mit der Tonica beginnend, an, so entsprechen bei der Beantwortung auf der Dominante *d* von den 9 Intervallen 6 nicht denen der Tonica.





In der diatonischen Tonleiter sind in Bezug auf die Lage der halben und ganzen Töne zwei congruente Hexachorde enthalten, nämlich
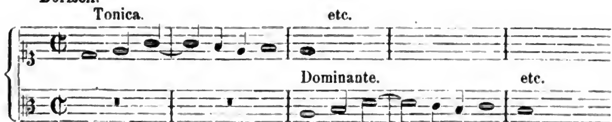
c — d — ef — g — a

g — a — hc — d — e
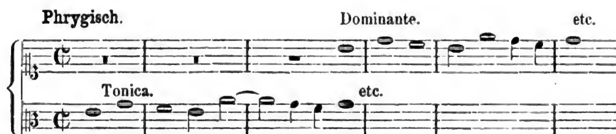
von denen wir das Hexachord *c—a* das obere, das andere *g— e* das untere nennen wollen. Das Thema einer ganz streng regelrechten Fuge darf den Umfang dieser Hexachorde nicht übersteigen. Wir stellen nun für die Nachahmung folgende Regeln auf:

I. Ein Fugensatz kann genau nachgeahmt werden, wenn er mit der Tonica beginnt und seine Töne dem **oberen** Hexachord angehören, z. B.
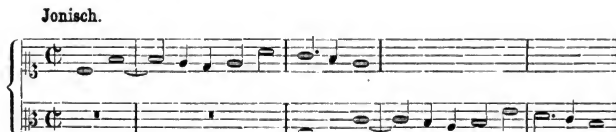
Dorisch.



Phrygisch.
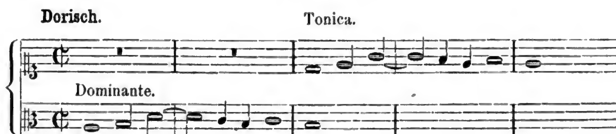


Jonisch.



Die Umkehrung dieses Satzes versteht sich von selbst: Ein Fugenthema kann genau nachgeahmt werden, wenn es mit der Dominante beginnt und seine Töne dem unteren Hexachord angehören.

Dorisch.



Es folgen hier als Beispiele die Anfänge von zwei Palestrina'schen Motetten.

Mixolydisch.

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - — bis

Di - es san - cti - fi - ca - tus il- lu - xit no - — bis.

Mixolydisch.

Tu es pa-stor o - — vi - um - — —

Tu es pa - stor o - —

vi - um.

II. Ein Fugensatz kann **nicht** genau nachgeahmt werden, wenn er mit der Tonica beginnt und seine Töne dem **unteren** Hexachorde angehören.
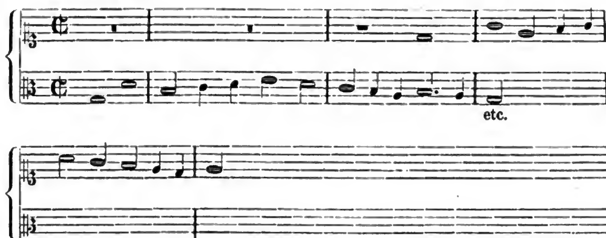
Wollte man solche Themen aber von der Fuge ausschliessen, so würde man derselben zu enge Gränzen ziehen, und der Erfindung zu wenig Spielraum lassen. Man ist daher darauf bedacht gewesen, (ohne dass man dadurch die diatonische Tonreihe verlässt) durch gewisse kleine Abweichungen von der Genauigkeit solchen Missständen, wie wir sie oben kennen gelernt haben, aus dem Wege zu gehen, und gleichsam die nicht passende Nachahmung in das richtige Verhältniss der ganzen und halben Töne wieder einzulenken. Zu diesem Zweck muss man unterscheiden a) Themen, welche mit einem aufwärtssteigenden, und b) solche, die mit einem abwärtssteigenden Intervall beginnen.

a) Ein aufwärtssteigendes Intervall wird in der Beantwortung um eine Stufe verkleinert (oder verkürzt), wodurch alsdann alle folgenden Intervalle genau nachgeahmt werden.

Aeolisch.
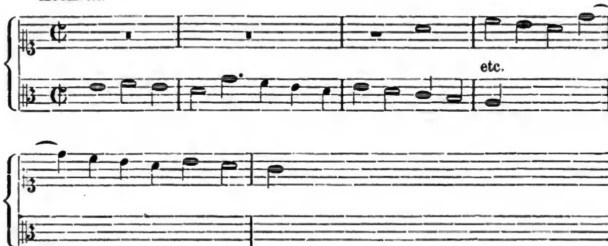
etc.

Mixolydisch.
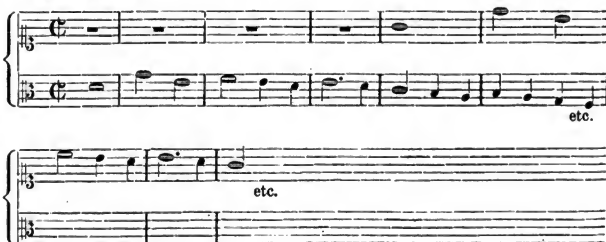


Folglich findet, wenn die Dominante beginnt, das Umgekehrte statt, d. h. bei der Nachahmung auf der Tonica ist das erste Intervall um eine Stufe grösser zu messen, z. B.

Aeolisch.
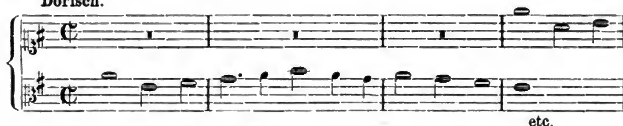


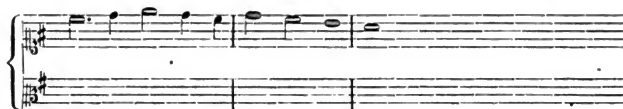
Mixolydisch.
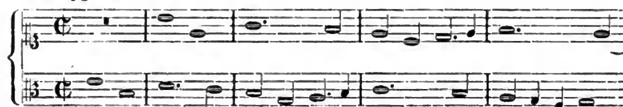


b) Ein abwärtssteigendes Intervall wird in der Beantwortung um eine Stufe **weiter gemessen** (oder vergrössert), wodurch alsdann alle folgenden Intervalle genau nachgeahmt werden.

Dorisch.
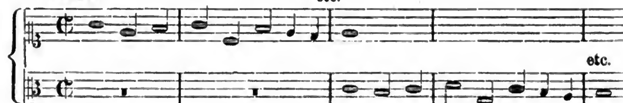




Phrygisch.



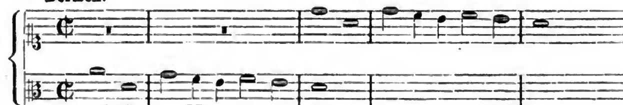


Folglich findet, wenn die Dominante beginnt, das Umgekehrte statt, d. h. es muss die auf der Tonica nachahmende Beantwortung das erste Intervall um eine Stufe verkleinern, z. B.

Jonisch.
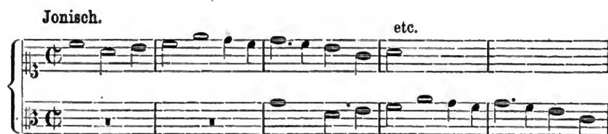


Dorisch.
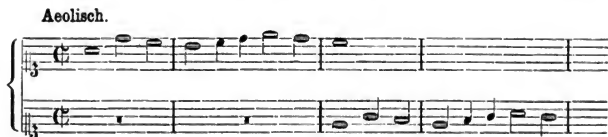


Die unter II[a] und II[b] angegebene kleine Abweichung von einer genauen Nachahmung hat also nur zum Zweck die in der Lage der Halbtöne der diatonischen Tonleiter liegende Ungleichheit auszugleichen und der Beantwortung mit Ausnahme des ersten Intervalles wenigstens in allen übrigen Tönen die verlangte Genauigkeit zu geben. Bei gewissen Sätzen kann indess hierdurch ein anderer Fehler entstehen; nämlich der, dass der erste Intervallenschritt in der Beantwortung einen so fremdartigen Eindruck auf das Gehör macht, dass die nun folgende genaue Uebereinstimmung dies nicht zu verwischen im Stande ist. Dies ist jedoch nur dann der Fall, wenn in der Nachahmung aus der Terz eine Quarte, oder umgekehrt, entsteht; wenn nämlich das auf der Tonica stehende Thema dem unteren Hexachord angehört und mit einem Terzensprung abwärts oder einem Quartensprung aufwärts beginnt, — oder, umgekehrt, das auf der Dominante stehende Thema auf dem oberen Hexachord mit einem Quartensprung abwärts oder einem Terzensprung aufwärts beginnt. Dies ist aus den beiden folgenden streng nach Regel II[a] und II[b] beantworteten Beispielen zu ersehen.

Jonisch.
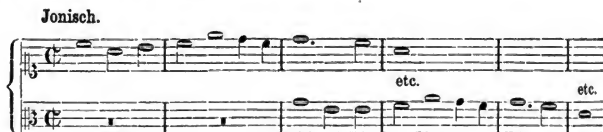


Aeolisch.
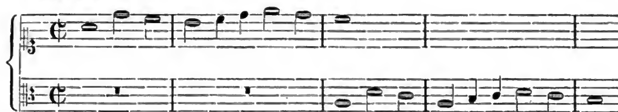


Solche Sätze sind am besten ganz von der Fuge auszuschliessen; oder man muss, wenn äussere Umstände ein solches Thema zu behandeln verlangen, die Abweichung an einer anderen Stelle, etwa nach der zweiten Note, anbringen, welcher Nothbehelf jedoch schlecht ist und immer der Aehnlichkeit grossen Abbruch thun würde.
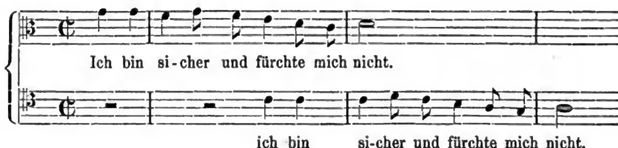
Jonisch.



Aeolisch.
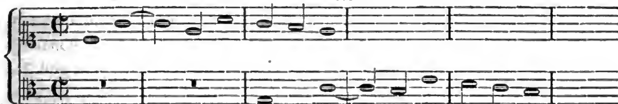


Bei den übrigen Intervallen ist die Abweichung (die Vergrösserung oder Verkleinerung des ersten Schrittes) nicht unangenehm, und höchstens noch die Umwandlung der Secunde in den Einklang nicht gerade wünschenswerth; sehr wohl zu gestatten ist Letzteres aber in Themen, welche mit einer Wiederholung des ersten Tones beginnen, z. B.



wie dies ja häufig in neueren Fugen zu finden ist.

III. Aus den sowohl unter I als unter II aufgestellten Regeln geht hervor, dass man in der Fuge besondere Rücksicht darauf zu nehmen hat, dass das Thema mit seiner Beantwortung die Tonart deutlich zu erkennen giebt. Und aus diesem Grunde weicht man in gewissen Fällen selbst dann von der genauen Nachahmung ab, wenn das Thema nach I die richtige Lage im Hexachord einnimmt. Dies geschieht nämlich, wenn das Thema mit einem Sprunge von Tonica zu Dominante, oder umgekehrt von Dominante zu Tonica beginnt; hier hört das Ohr gern das umgekehrte Verhältniss. Es erleidet dann die Beantwortung zwei Veränderungen:

Jonisch.
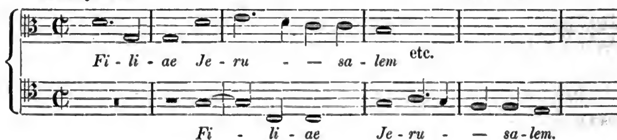


Es ist nämlich hier aus dem ersten Intervall der Quinte in der Nachahmung eine Quarte geworden; und dann aus der folgenden Terz eine Secunde.
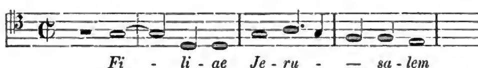
Diese letzte Art der Beantwortung, welche wir besonders in den moder-

nen Fugen beobachtet finden, ist von den alten Componisten des sechzehnten Jahrhunderts häufig unberücksichtigt gelassen worden, z. B.

Mixolydisch. Andreas Gabrieli.
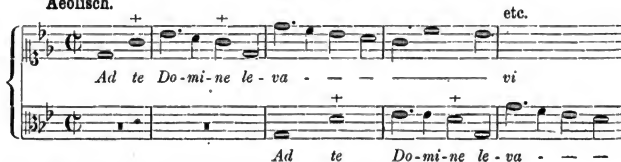


Die Neueren würden hier lieber so die folgende Stimme singen lassen:
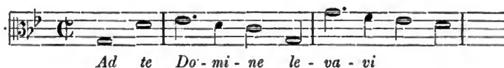


Andererseits kann man aber auch das sich gegenseitige Entsprechen von Tonica und Dominante in Thema und Beantwortung übertreiben, so dass der Satz in der Nachahmung fast unkenntlich wird, wie in folgendem Anfange einer Motette von Fux.

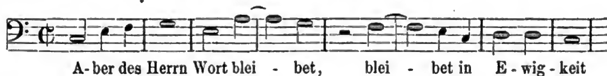
Aeolisch.



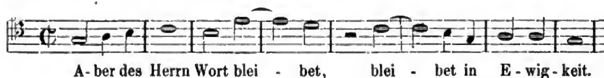
hier wäre die beste und regelrechteste Beantwortung diese:



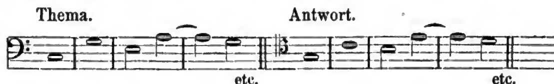
Aus diesem Bestreben, dass neben einer möglichst genauen Nachahmung auch Tonica und Dominante sich in Thema und Beantwortung entsprechen, werden wir namentlich in neueren Fugen noch andere kleine Unregelmässigkeiten entstehen sehen, welche aber ohne wesentliche Bedeutung sind und den aufgestellten Hauptregeln keinen Eintrag thun. Des Beispiels wegen gebe ich hier den Anfang einer Fuge in Dur von E. Fischer:



Dies Thema gehört dem oberen Hexachorde an und hätte können genau nachgeahmt werden; die dortige Beantwortung ist aber diese:



und sie ist auch durchaus regelrecht, wenn wir uns den Anfang des Themas vereinfacht so denken:



Da es durchaus zur Feststellung der Tonart wichtig war im zweiten Takt der Antwort nicht *d* sondern *c* hören zu lassen, so musste von einer genauen Nachahmung der beiden leichten Viertel auf der schlechten Zeit abgestanden werden. Dergleichen kleine Unregelmässigkeiten sind nicht selten, und man wird heutzutage selbst bei einem langsamen Aufwärtsgehen der Töne lieber eine Beantwortung wie die obige wählen und aus Rücksicht auf die Tonart auf die Genauigkeit verzichten. Bei den alten Componisten war es umgekehrt; diese zogen eine genaue Nachahmung vor, auch wenn die Tonart dadurch weniger deutlich erkennbar wurde.

IV. Nur Themen, welche innerhalb der oben aufgestellten Hexachorde sich bewegen, sind einer regelrechten Beantwortung fähig. Es gehören hierzu. aber auch solche, welche nur scheinbar diesen Umfang überschreiten, wie z. B. der folgende Satz.

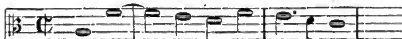
Jonisch.



Denn dieser, mit der Tonica beginnend, gehört nur dem unteren Hexachorde an, und wir haben es als rein zufällig zu betrachten, wenn der erste Ton *c* in zwei Octaven vorkommt. Seine Beantwortung würde mit einziger Veränderung der Quarte in die Quinte diese sein:



Ein ebensolcher ist der folgende aeolische Satz:



Er beginnt mit der Tonica und gehört dem oberen Hexachorde an, steht also für:



und es muss ohne jede Veränderung Note für Note nachgeahmt werden:



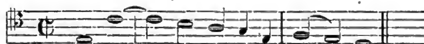
Von den genannten beiden Hexachorden *c-d-ef-g-a* und *g-a-hc-d-e* enthält jedes nur e i n e n der beiden Töne *h* und *f*. Liegt nun ein Thema innerhalb eines Umfanges, in welchem beide Töne *h* und *f* vorkommen (z. B. *ef-g-a-h*, *f-g-a-hc*, *hc-d-ef* u. dgl.) so kann es nicht regelmässig beantwortet werden und ist eigentlich von der Fuge auszuschliessen. Wollte man indess Themen wie z. B. das folgende der aeolischen Tonart anwenden:



so müsste man entweder ohne Rücksicht auf den halben Ton Note für Note nachahmen,



oder man bringt die Veränderung gegen das Ende an, da sich erst hier das Missverhältniss herausstellt:



Man thut indessen unbedingt besser, keine Veränderung vorzunehmen, da das Ohr befriedigt ist, wenn die ersten Stufen des Themas richtig nachgeahmt sind, und eine sangbare Gegenmelodie den Uebelstand leicht vergessen macht.

V. Bei den Componisten des sechzehnten Jahrhunderts finden wir aber auch nicht selten das Thema ganz ohne Rücksicht auf die Lage der Halbtöne beantwortet; diese Art, allerdings für die Fugen ü b u n g nicht empfehlenswerth, wollen wir die freie Beantwortung nennen. Ein hierher passendes Beispiel ist die Motette *Ego sum panis*, eins der schönsten und charakteristischsten Stücke Palestrina's:

---

*) Der Bogen bezeichnet den halben Tonschritt.

Jonisch.

E - go sum pa - - - — nis etc.

E - go sum pa - nis

VI. Ebenso giebt es eine freie Beantwortung, in welcher sich zwar Dominante und Tonica genau entsprechen, das Halbtonverhältniss aber gar nicht berücksichtigt ist. Dergleichen Sätze sind ebenfalls nicht selten, z. B.:

Jonisch. *Palestrina.*

Si - ti - vit a - ni-ma me - a ad

Si - ti - vit a - ni-ma me - a ad De- um

Dorisch. *Aichinger.*

Lau-da a - ni-ma me - a Do - mi - num

Lau - da a - ni-ma me - a Do -

Die unter I — VI hier angeführten und auseinandergesetzten Punkte genügen für die folgenden Uebungen in der Fuge; sie beziehen sich nur auf die reindiatonische Schreibart. In der späteren Zeit, bei Bach und Händel und heutzutage weicht die Beantwortung in einzelnen Fällen von der früheren, ab. In den modernen Fugen wird nämlich sehr oft die diatonische Tonleiter verlassen und die Beantwortung der Themas geradezu in die Tonart der Dominante mit Hülfe der Versetzungszeichen übertragen, was namentlich in den Fugen der Molltonart geschieht. Vergl. z. B. Seb. Bachs wohltemperirtes Clavier Th. I. die Fugen in *Cismoll*, *Dmoll*, *Dismoll*, *Emoll*, und viele andere. Eine gründliche Kenntniss und sichere Fertigkeit in der Fuge ist aber nur durch das Arbeiten in der streng diatonischen Schreibweise zu erreichen; daher werde ich erst am Schluss des Buches, wenn sich der Schüler in den strengeren Formen geübt hat, einige Bemerkungen über die moderne Fuge geben.
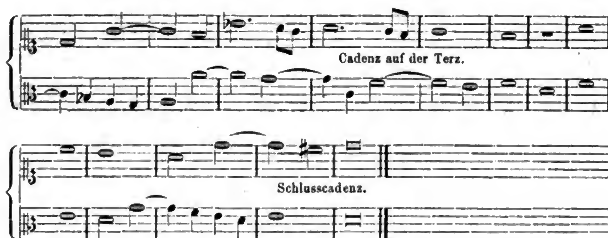
Von der zweistimmigen Fuge.

Nachdem sich der Schüler Sicherheit in der Erfindung und Beantwortung von Fugenthemen angeeignet hat, kann er zur Verfertigung wirklicher, zunächst zweistimmiger Fugen gehn. In einer jeden ausgeführten Fuge treten die Stimmen, wie es im vorigen Abschnitt gezeigt, hintereinander ein; aber nicht nur ein Mal zu Anfang, sondern mehrere Male hintereinander, und zwar so, dass wir die Stimmen, nachdem sie das Thema abgesungen haben, bis zu einem Schlussfalle weiterführen; alsdann beginnt eine derselben nach einer Pause von Neuem mit dem Thema, worauf die zweite, ebenfalls nach einer Pause, nachahmt. Hier im zweistimmigen Satz ist es oft schwierig diese Pausen anzubringen; wo dies nicht möglich ist, genügt es, dass die Stimme vor dem neuen Einsatz des Themas einen grösseren Sprung macht.

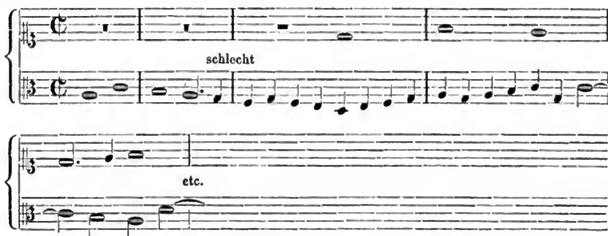
Ueber die im Zweistimmigen anzubringenden Schlussfälle sei bemerkt, dass sie so am besten eingerichtet werden, wenn man zuerst auf der Quinte der Tonart, dann auf der Terz derselben und schliesslich auf dem Grundton abschliesst. Es tritt dann das Thema dreimal mit seiner Nachahmung auf. Das Auftreten des Themas mit der folgenden Beantwortung (sei es, wie hier von zweien, oder in der mehrstimmigen Fuge, von mehreren Stimmen) nennt man eine Durchführung. Man hat der Abwechslung wegen hierbei darauf zu sehen, dass wenn in der ersten Durchführung die Oberstimme das Thema auf der Tonica gesungen hat, sie es das zweite Mal auf der Dominante und schliesslich wieder auf der Tonica bekommt, und so auch umgekehrt. Es folgt hier ein Beispiel aus *Fux Gradus ad parnassum*, durch welches das Gesagte deutlicher wird.

Dorisch. *Jos. Fux.*

Cadenz auf der Vte.



Hier sind nun noch einige einzelne Bemerkungen zu machen: 1. Vor allen Dingen ist es ein Gesetz, dass das Thema stets wenigstens bis zu dem Eintritt der zweiten Stimme von derselben nachgeahmt wird, d. h. dass man nicht, wenn der beabsichtigte Einsatz der zweiten Stimme nicht passen will, der ersten Stimme nach Beendigung des Themas einige Flicknoten einschiebt, bis sich ein geeignetes Intervall für den Anfang der zweiten darbietet, etwa in der Weise:



2. Da man ferner darauf sehen muss, dass ein Musikstück gegen das Ende hin für den Hörer interessanter wird, so lässt man bei der zweiten Durchführung, und noch mehr bei der dritten, die Antwort schon vor der Vollendung des Thema in der ersten Stimme eintreten. Eine solche schnell eintretende Nachahmung, welche, wie z. B. in der vorigen Fuge, schon nach einer Note geschehen kann, heisst eine Engführung und ist namentlich in grösseren mehrstimmigen Fugen von grosser Wirkung. Bei der Erfindung eines Themas muss hierauf Rücksicht genommen werden.

3. Die erste Note des Themas kann bei der zweiten und der dritten Durchführung, und selbst schon bei der ersten nach Umständen verkürzt (bisweilen auch verlängert) werden, wie ebenfalls am vorigen Beispiel zu ersehen ist. Es folgt nun eine andere Fuge über dasselbe Thema von Fux.

Fux.

Cadenz in der Vte.

Cadenz in der III.

Schluss-Cadenz.

4. Da das Thema durch die ersten Durchführungen dem Hörer hinlänglich bekannt geworden ist, so ist es erlaubt bei der letzten den Werth der Noten durch Syncopen und dgl. etwas zu ändern. Fux sagt sogar hierüber, dass die Composition dadurch eine gewisse Anmuth erhalte. „Manchmal" fährt er fort „erfordert es auch die Nothwendigkeit, dass man die Noten zertheilen „muss, wenn die Sätze nicht anders in die Enge gebracht werden können."

Der Schüler übe sich nun, indem er das hiergegebene Fux'sche Thema mehrfach bearbeitet und sich dann selbst Themen erfindet, welche ebenfalls auf die mannigfachste Weise behandelt werden müssen.

Dorisch.

Cadenz in der V.

Cadenz in III. Engführung.

Schlusscadenz.

Nach der Uebung in der dorischen Tonart gehen wir zur phrygischen über; dieser Tonart fehlt der Schluss auf der Quinte, wir machen deshalb hier die erste Cadenz auf der Sexte.

Phrygisch. *J. Fux.*

*)

Cadenz in VI.

Cadenz in III. Engführung.

Schlusscadenz.

*) Den Gebrauch der kleinen abwärtssteigenden Sexte finden wir in den Fux'schen Beispielen häufig; selbst im ersten Theile dieser Uebungen kam er bisweilen vor. Ich bin indessen der Ansicht, dass er selbst wie hier nach einer Cadenz nicht gut genannt werden kann.

Es folgt ein Beispiel von Fux in der lydischen Tonart.

Lydisch.

Cadenz in V.

Cadenz auf der Terz. Engführung.

Schlusscadenz.

Die mixolydische Tonart lässt auf der Terz keinen Schluss zu; man muss daher für die zweite Cadenz die Secunde *a* oder die Quarte *c* wählen.

Mixolydisch. *H. B.*

Cadenz in V.

Engführung.

Cadenz in II.

Engführung.

Schlusscadenz.

Für die aeolische und ionische Tonart folgen die Fugen von Fux.

Aeolisch.

Cadenz in V.

Cadenz in III.

Engführung.

Engführung.

Im vorigen Beispiel der aeolischen Tonart fängt die zweite Durchführung im zwölften Takte an; und zwar beginnt die Oberstimme unregelmässigerweise nicht mit der Tonica, sondern der Harmonie zur Unterstimme wegen, welche die Dominante aushält, mit der Secunde der Tonart. Da durch die erste Durchführung die Tonart genügend zu Gehör gebracht ist, ist eine solche Freiheit wohl erlaubt, und sie gewährt in vielen Fällen den Vortheil, dass die Nachahmung durch sie genauer wird. Doch sei hier ausdrücklich bemerkt, dass eine solche Unregelmässigkeit nur im Verlauf des Stückes, **niemals aber zu Anfang** zu dulden ist.

Jonisch. *J. Fux.*

Cadenz in V.

Cadenz in III. Engführung.

Schlusscadenz.
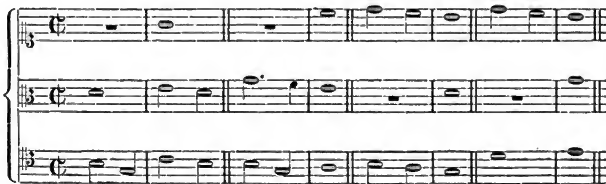
Wir empfehlen die zweistimmige Fuge, wie sie vorgeschrieben ist, ganz besonders dem Fleisse des Schülers als eine wichtige Vorübung für die folgenden mehrstimmigen Fugen. Statt aller weiteren Erörterungen setze ich her, was Fux hierüber in seinem *Gradus ad parnassum* sagt: „Dieses ist die Vor„zeichnung und der Vorsaal, durch welchen man zu der Wissenschaft der „Fugen eingehet. Gleichwie man nicht malen lernen kann, wenn man nicht „lange vorhero sich im Zeichnen geübet, also muss man auch nach dieser Vor„schrift sich fleissig in Verfertigung der Fugen bezeigen, und damit einige Zeit
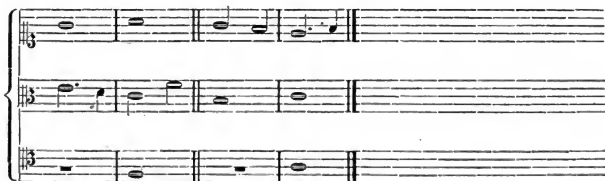
„fortfahren, wie ich denn diese Arbeit dir bestens empfehle, sonderlich dass „du immer eins nach dem andern dabey untersuchen mögest.“ Der Schüler erwiedert hierauf: „Diese Art der Composition kommt mir sehr mager und „mangelhaft und werden dahero schlechte Erfindungen dabei anzubringen „sein.“ Der Lehrer fährt aber fort: „Ich widerspreche nicht, dass solches „nicht engere Schranken und kein so weites Feld auszuweichen habe, als das „vermischte Geschlecht, jedoch ist es die Eigenschaften der Tonarten und der„selben Unterscheid kennen zu lernen, wie auch zu den Compositionen a Ca„pella, die ohne Orgel abgesungen werden, höchst nöthig, auch nicht so gar „mager, dass man nicht verschiedene Sätze in solchen finden und anbringen „könnte. Ich will nun die Uebung in zweistimmigen Fugen deinem eigenen „Fleisse zu Hause überlassen, und auf die Fugen mit drei Stimmen gehen.

Von der dreistimmigen Fuge.

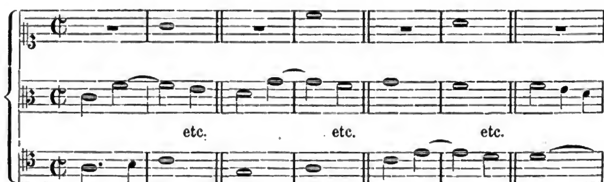
Wie man eine dreistimmige Harmonie einzurichten hat, ist aus dem ersten Theile und aus der Lehre von der Nachahmung bekannt, wo wir die Aufgabe stellten, einen gegebenen Choralgesang mit zwei nachahmenden Stimmen zu begleiten. Wir wollen daher hier nur untersuchen, wie wir eine Fuge mit drei Stimmen einzurichten haben. Bei dem Anfange derselben hat man zu beobachten, was über die zweistimmige gesagt ist, und zwar bis zu dem Moment, wo die dritte Stimme hinzutritt. Dies geschieht, wann die beiden ersten das Thema abgesungen haben, entweder sogleich, oder nach Verlauf einiger Takte mit freier Melodie. Damit aber die dritte Stimme wirkungsvoll und wie Fux sehr treffend sagt „nicht vergebens“ eintrete, so ist hierbei das zu beachten, was wir schon pag. 179 bei der Nachahmung empfohlen haben, dass durch den neuen Eintritt ein harmonischer Dreiklang oder ein dissonirendes Verhältniss entsteht, wie die folgenden kurzen Beispiele zeigen:
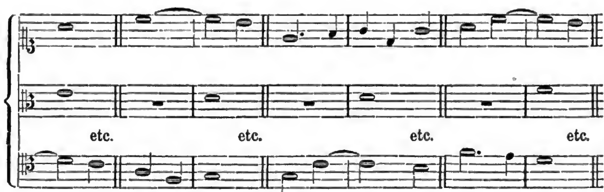
A. Einsätze mit dem Dreiklang; man denke sich die nach einer Pause auftretende Stimme als ersten Ton eines Themas:
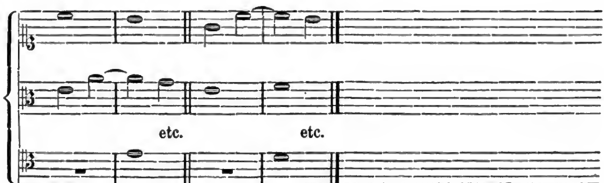




B. Einsätze auf einer Dissonanz.







C. Dass es aber auch bisweilen andere Intervalle giebt, mit denen eine Stimme deutlich eintreten kann, haben wir ebenfalls im Abschnitt von der Nachahmung gesehen.

a. b. c.

etc. etc.

In den Beispielen a und b entsteht durch den Einsatz die Verbindung von Terz und Sexte. Im Beispiel c, welches der Palestrina'schen Motette *Lapidabant Stephanum* entnommen ist, setzt die Oberstimme mit der Octave des Tenors ein, wozu der Alt die grosse Sexte angiebt.

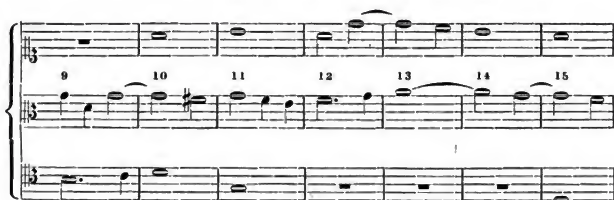
Was die Wahl der Stimmen anbetrifft, so thut man am Besten, drei nahgelegene Stimmen zu wählen, also Sopran, Alt und Tenor — oder Alt, Tenor und Bass, nach der allgemeinen Erfahrung, dass die Harmonieen angenehmer und volltöniger klingen, wenn zwischen den Tönen nicht zu grosse Entfernungen liegen. Hiernach richtet sich auch die Anordnung der Stimmen: z. B. in einer Fuge für Sopran, Alt und Tenor wäre es nicht gut den Sopran beginnen und zunächst den Tenor folgen zu lassen; es ist besser wenn dann der nähergelegene Alt hinzutritt. Folgende vier Stimmordnungen sind daher für die dreistimmige Fuge die besten und gebräuchlichsten:

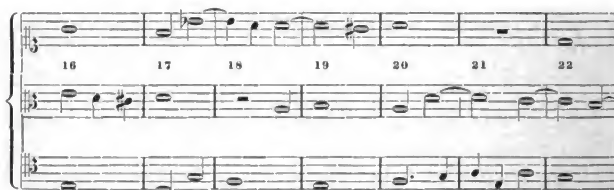
1. Sopran, Alt, Tenor.
2. Tenor, Alt, Sopran.
3. Alt, Sopran, Tenor.
4. Alt, Tenor, Sopran.

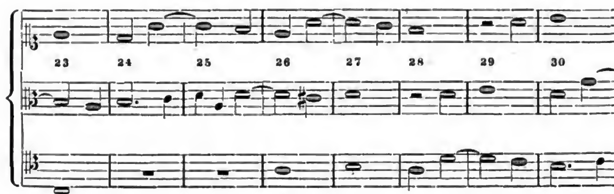
Trägt der Sopran sein Thema auf der Tonica vor, so singt es der Alt auf der Dominante und der Tenor auf der Tonica; — und umgekehrt, singt der Sopran auf der Dominante, so intonirt der Alt auf der Tonica und der Tenor auf der Dominante. Es folgt nun ein Beispiel, woran wir die ferneren Erläuterungen knüpfen wollen.
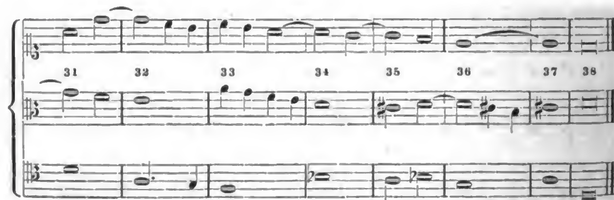
Dorisch.

1 2 3 4 5 6 7 8


9
10
11
12
13
14
15


16
17
18
19
20
21
22


23
24
25
26
27
28
29
30
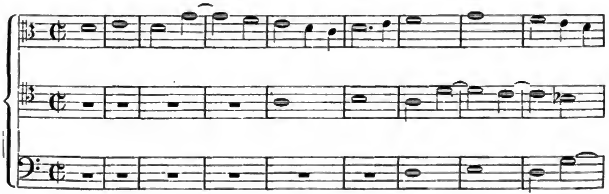

31
32
33
34
35
36
37
38
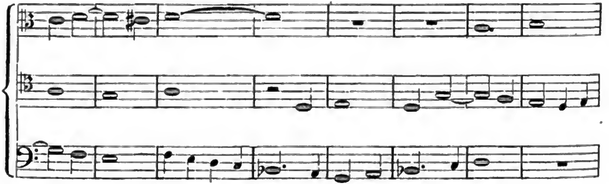
Die Stimmordnung in der vorstehenden Fuge ist die oben mit No. 4 bezeichnete. Der Alt beginnt mit dem vier Takte langen Thema auf der Tonica; der Tenor folgt auf der Dominante nach. Nachdem dieser sein Thema abgesungen und der Alt hierzu einen freien Contrapunkt gemacht hat, singen beide Stimmen einen Takt in freier Bewegung weiter, um in eine Lage zu kommen, dass der als dritte Stimme hinzutretende Sopran auf eine wirkungsvolle Weise einsetzen kann. Dies geschieht Takt 10 mit einer scharfen Dissonanz. Bis zu diesem Takte hat die dreistimmige Fuge die grösste Aehnlichkeit mit der zweistimmigen; von nun aber wird es anders. In der zweistimmigen mussten wir der mangelhaften Harmonie wegen, welche aus der Verbindung nur zweier Stimmen entsteht, am Ende einer jeden einzelnen Durchführung einen vollkommenen Schluss anbringen, und nur selten fand sich eine Gelegenheit die eine der Stimmen bis zum neuen Eintritt der anderen weiter zu führen. Solche vollkommene Einschnitte aber, wodurch das Tongewebe zerrissen wird, sind in der drei-, vier- und mehrstimmigen Fuge verboten. Auch hier führen wir in jeder Stimme das Thema dreimal durch; lassen die einzelnen Stimmen aber mit Hülfe des Trugschlusses abtreten, während die beiden anderen vorläufig weiter singen, um dann auf eine ähnliche Weise wie jene abzutreten und sich während einer Pause auf einen neuen Einsatz mit dem Thema vorzubereiten. Eine Hauptregel bei allen Fugen ist es, dass die pausirende Stimme stets nur mit dem Thema (nicht mit irgend einem beliebigen anderen Satz) eintreten darf.
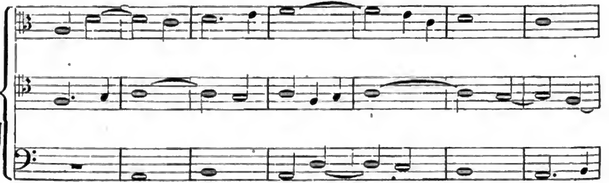
In der vorstehenden Fuge sahen wir nun, dass der Tenor Takt 2 den Schauplatz mit einem Schluss auf *g* verlässt, drei Takte pausirt und dann, Takt 15, von Neuem das Thema, jetzt auf der Tonica, ergreift. Jener Schluss, Takt 11, ist gegen die Regel ein vollkommener; diese Ausnahme ist jedoch gestattet, wenn, wie hier, während der Cadenz eine andere Stimme mit dem Thema einsetzt. Dies thut Takt 10 der Sopran. Es wird durch die neu auftretende Melodie das Ohr des Hörers so sehr in Anspruch genommen, dass man den durch den wirklichen Schlussfall entstehenden Ruhepunkt nicht wahrnimmt. Denn die Vermeidung des vollkommenen Schlusses in der Mitte der Fuge wird eben nur desswegen geboten, damit die Bewegung und der Fluss des Ganzen nicht unterbrochen wird.
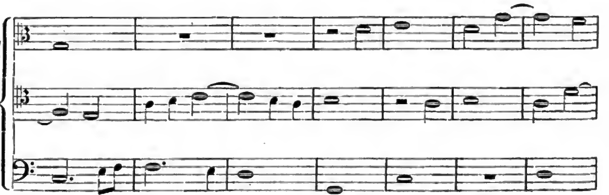
Nach dem zweiten Einsatz des Tenor schickt sich zunächst der Alt, Takt 17 zur Cadenz an und tritt dann nach einem halben Takt Pause, Takt 18, auf der Dominante zum zweiten Male mit dem Thema auf. Takt 20 schliesst der Sopran ab, pausirt einen Takt und bringt nun, Takt 22, das Thema zum zweiten Male auf der Dominante. Takt 26 beginnt der Tenor die dritte Durchführung, nachdem er zwei Takte pausirt hat. Zu ihm gesellen sich, Takt 28 und 29, die beiden anderen Stimmen in einer Engführung und es machen nun alle drei vereint einen vollkommenen Schluss in *d*.
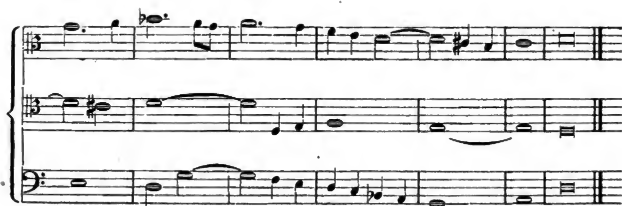
Es folgt hier noch eine Fuge über dasselbe Thema, in welcher theils die Stimmordnung, theils die Stimmlage eine andere ist.
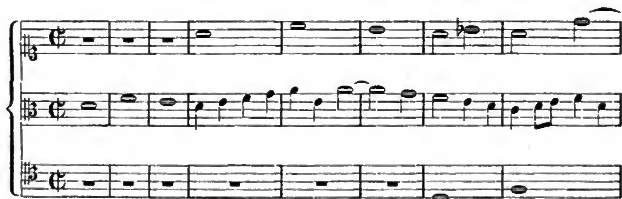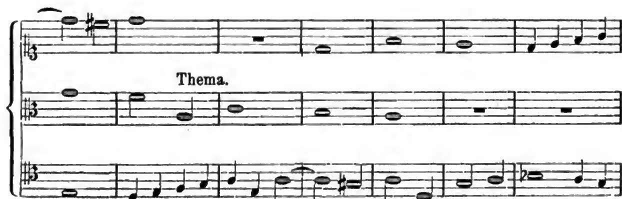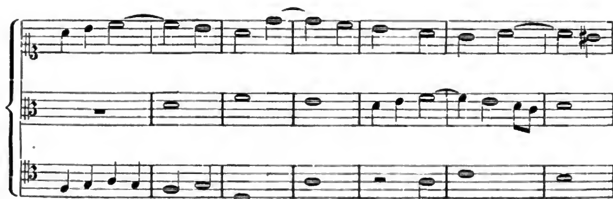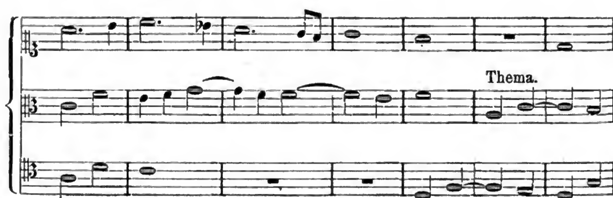










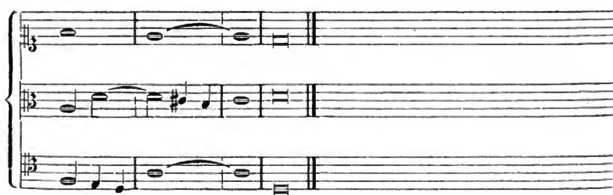
Wir haben hier noch eine Fuge über dasselbe Thema mitgetheilt, einmal, damit der Schüler sehe, dass sich jeder Satz auf mannigfaltige Weise bearbeiten lässt, und er sich bei seinen eignen Arbeiten nicht mit einer einmaligen Bearbeitung begnüge; zweitens gewährt aber ausserdem die dreistimmige Fuge eine ganz besondere Uebung in der Stimmführung, weil man in ihr gezwungen ist mit wenig Mitteln eine möglichst vollständige Harmonie hervorzubringen. Aus diesem Grunde werden wir auch in den folgenden Tonarten die Beispiele in grösserer Anzahl geben. Zunächst folgt hier die Fuge in der dorischen Tonart aus dem *Gradus ad Parnassum* von Fux.
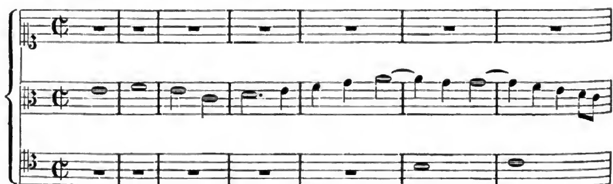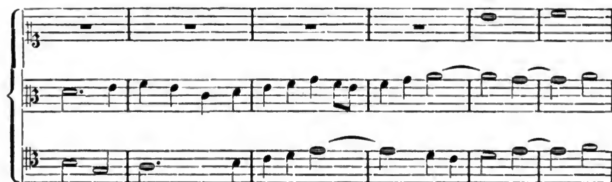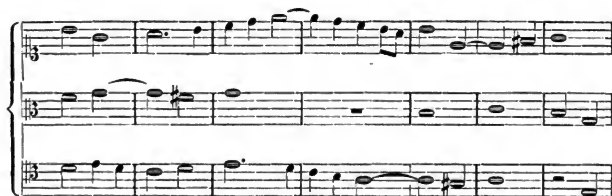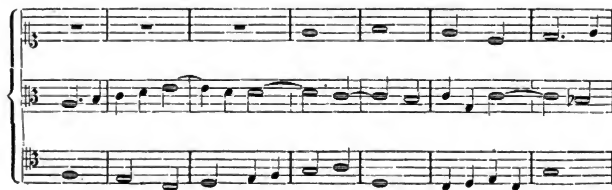










B. **Fugen in der phrygischen Tonart.**
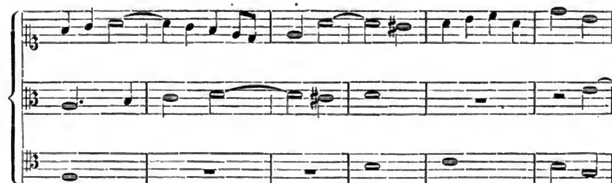
No. 1.
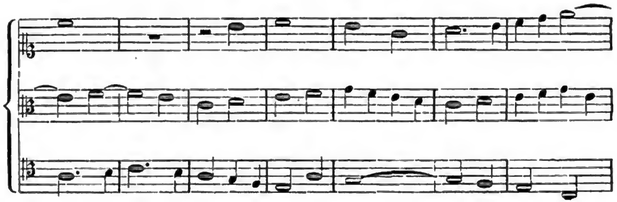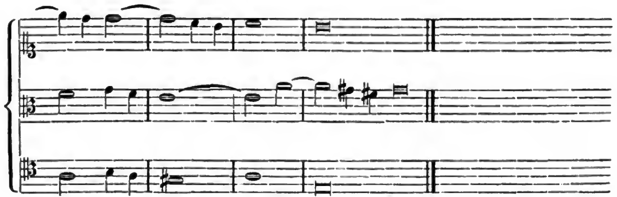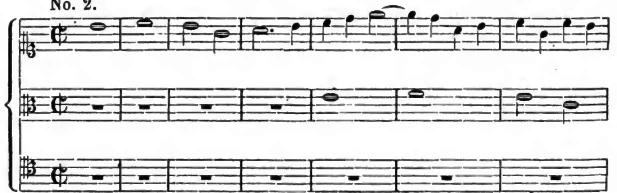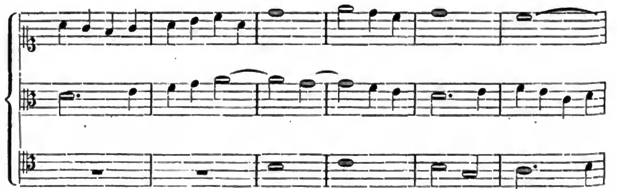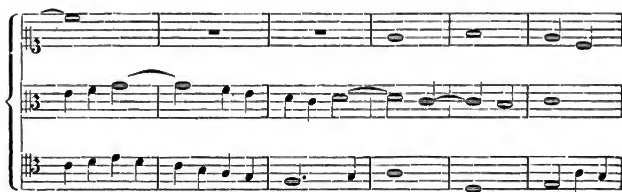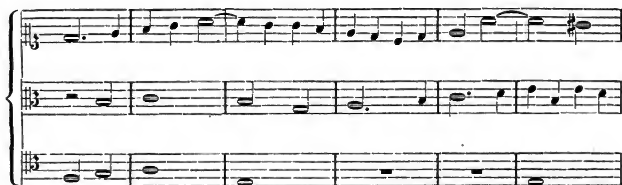














Es folgt nun eine andere Fuge über dasselbe Thema:
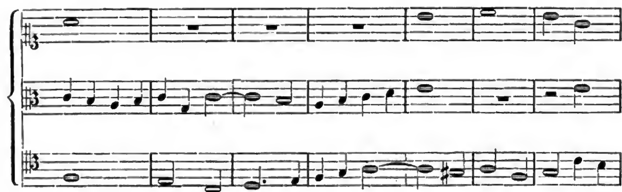
No. 2.
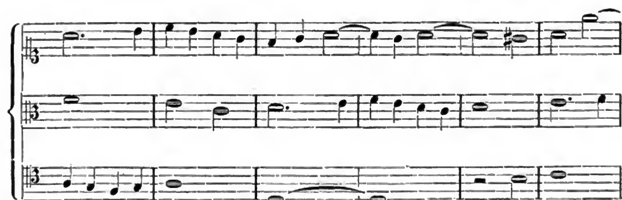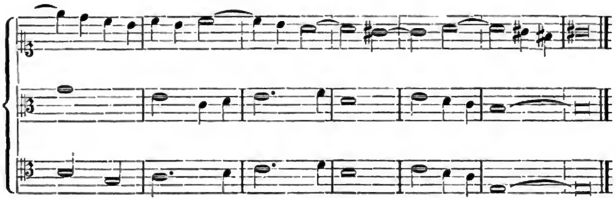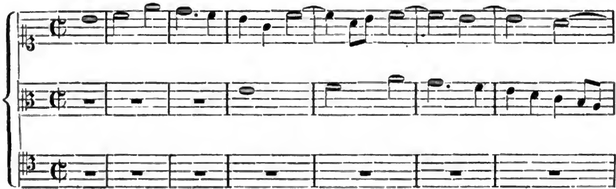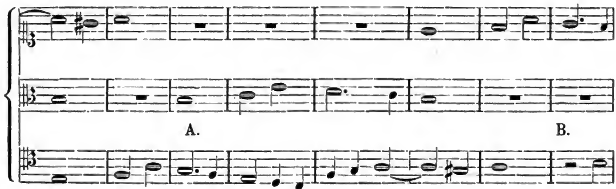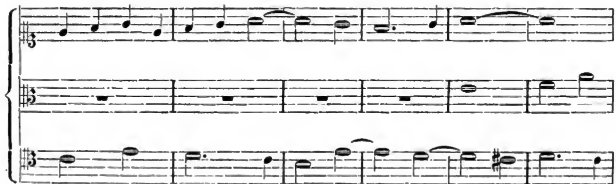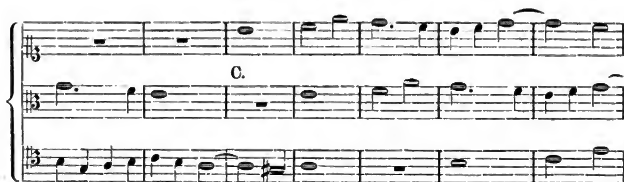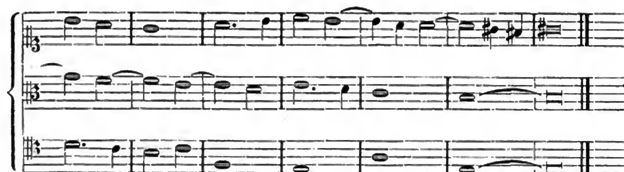














No. 3. *J. Fux.*
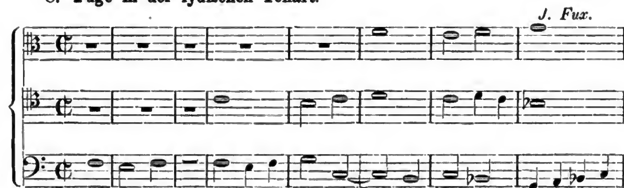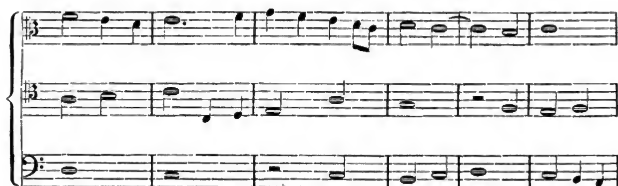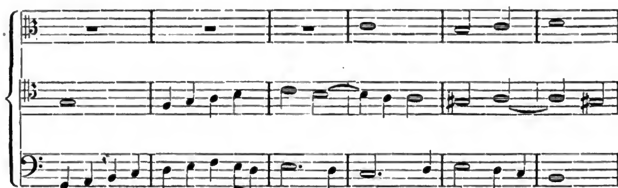










In dieser letzten Fuge von Fux ist auf einige Unregelmässigkeiten aufmerksam zu machen: 1. die Mittelstimme singt das Thema vier Mal, während es die beiden anderen drei Mal haben; dies ist in mehrstimmigen Fugen sehr wohl gestattet, da hier die einzelnen Durchführungen nicht so streng, wie in der zweistimmigen, geschieden werden können. 2. Die Unterstimme bringt in der zweiten und dritten Durchführung das Thema auf demselben Intervall, was ebenfalls, wenn im Uebrigen die Harmonie hinreichende Mannigfaltigkeit besitzt und dadurch keine unangenehmen und langweiligen Wiederholungen entstehen, kein Tadel ist. — 3. Weniger zu rechtfertigen ist dagegen, dass mehrere Male das Thema auftritt, ohne dass durch seinen Eintritt der Satz dreistimmig wird, siehe Lit. A, B und C. Dies ist nicht gut und in den von mir gegebenen Fugen stets vermieden, wenn nicht etwa durch eine Engführung eine Ausnahme veranlasst ist.
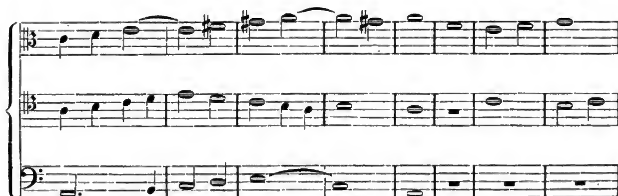
C. Fuge in der lydischen Tonart.
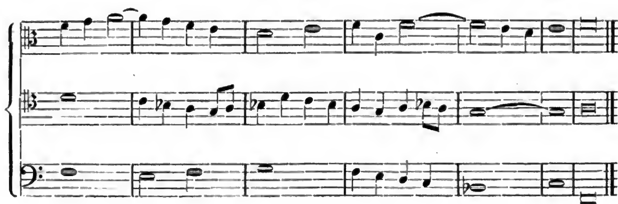
J. Fux.
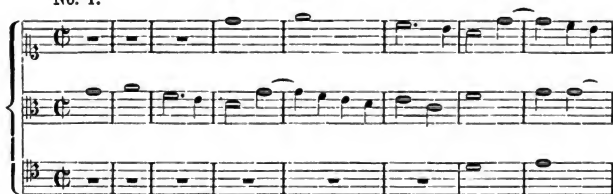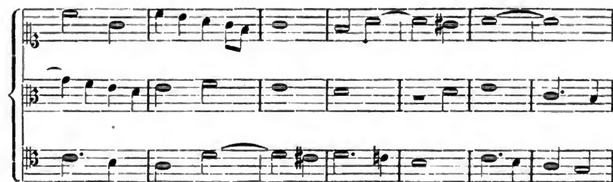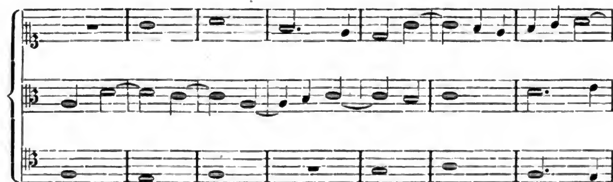










Vor der letzten Durchführung, wenn sie das Thema sehr in die Enge führt, gestatten viele Theoretiker einen Abschluss auf der Terz oder Quinte der Tonart. Vergl. Albrechtsberger, gründl. Anw. pag. 207. Wir rathen indess dem Schüler nicht dazu, da die Hauptübung in diesen Fugen darin besteht, den Satz mit Hülfe des Trugschlusses in einer geschickten Weise weiterzuführen und fortzuspinnen.
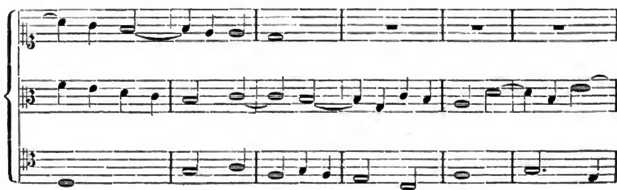
D. **Fugen in der mixolydischen Tonart.**
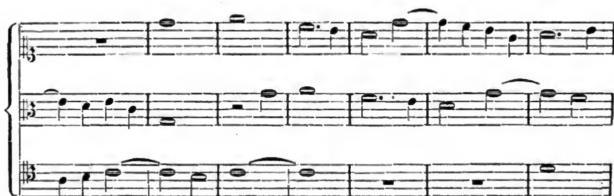
No. 1.
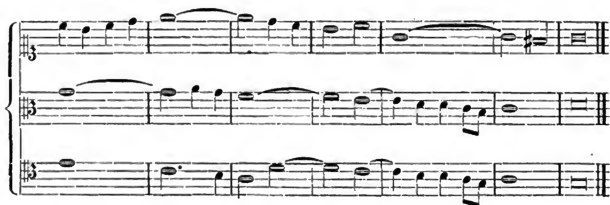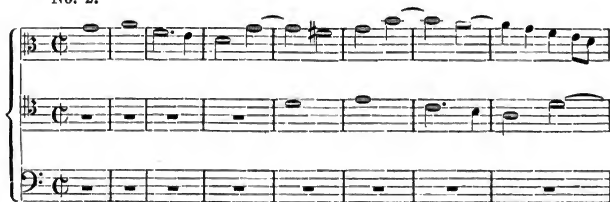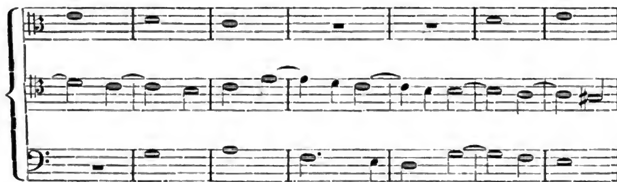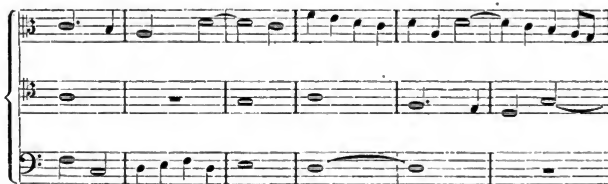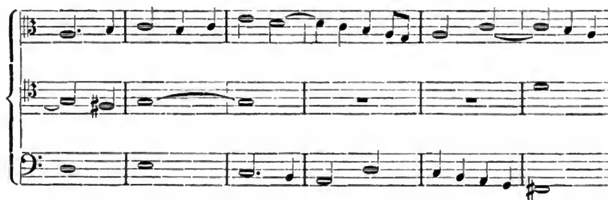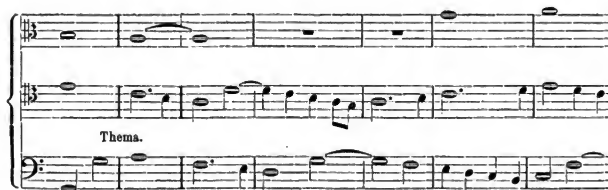












No. 2.
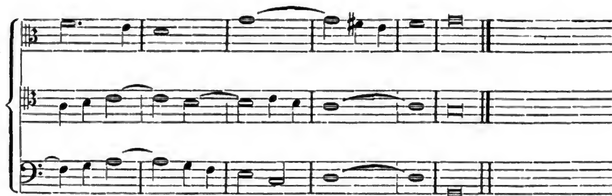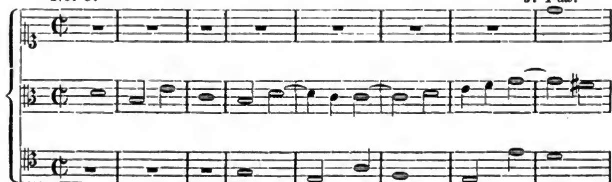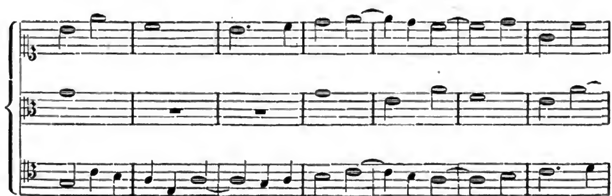









Thema.
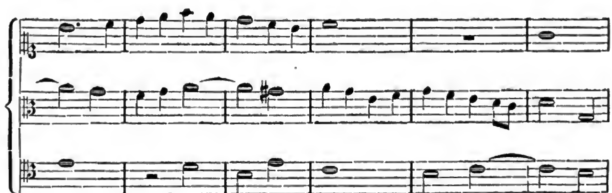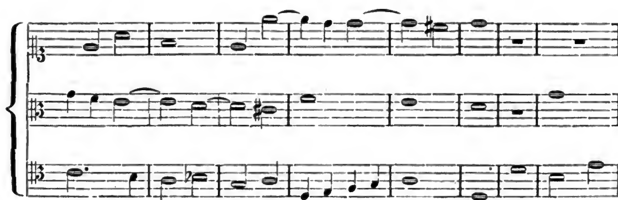


Die folgende Fuge aus **Fux** *Gradus ad Parnassum* hat wie die vorhergehende in der Lydischen Tonart vor der letzten Durchführung einen vollkommenen Schluss; und ferner ein unregelmässiges Auftreten der dritten Stimme (des Sopran).
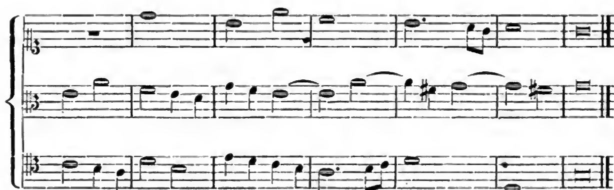
No. 3. *J. Fux.*
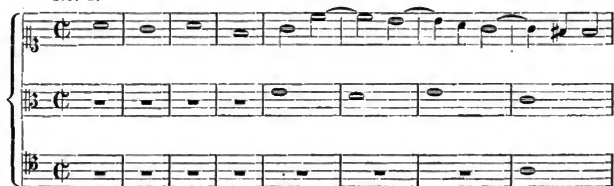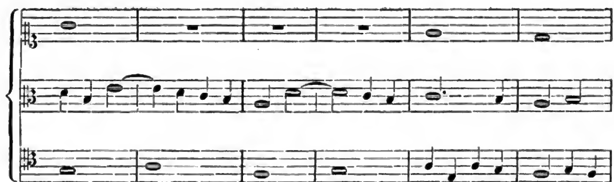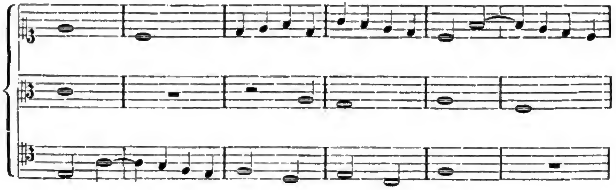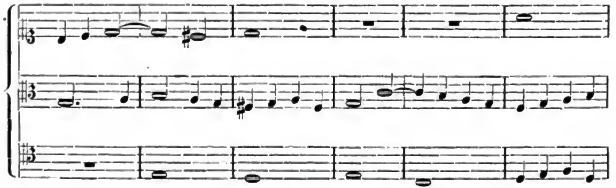










E. Fugen in der aeolischen Tonart.
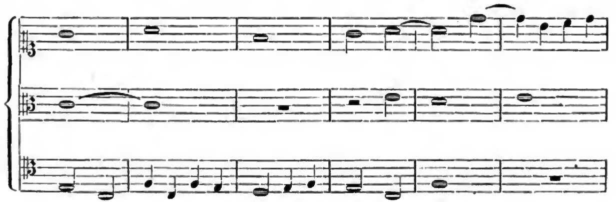
No. 1.
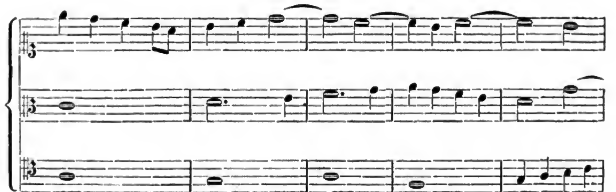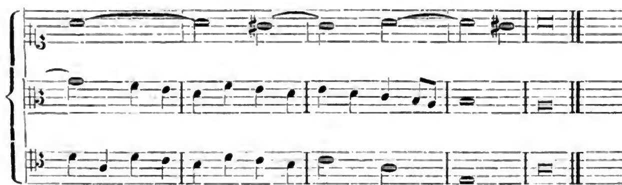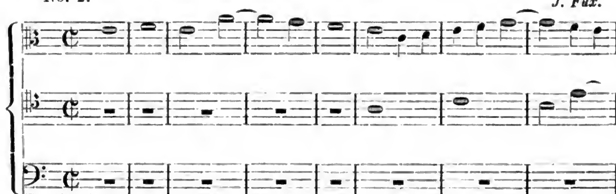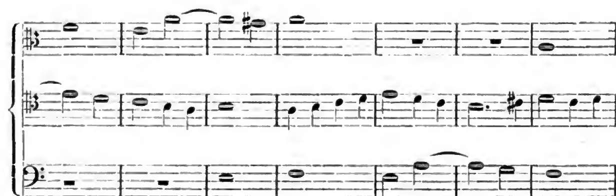










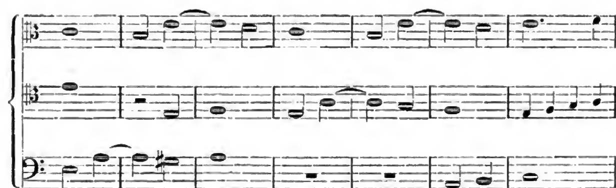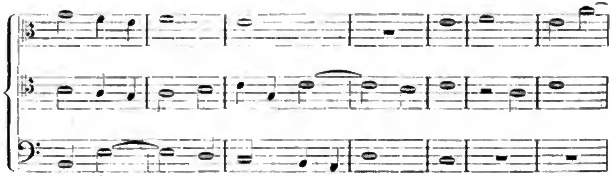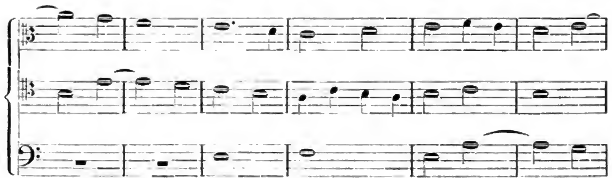




No. 2. *J. Fux.*
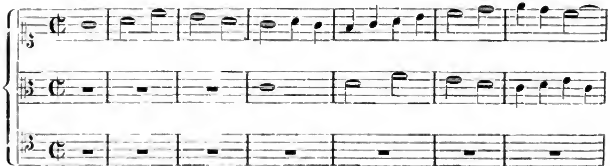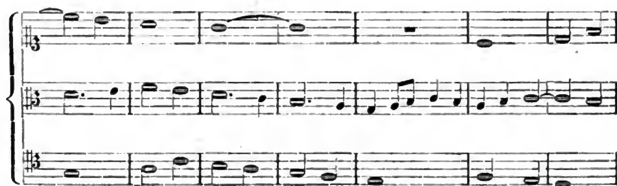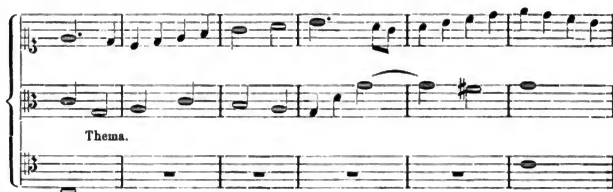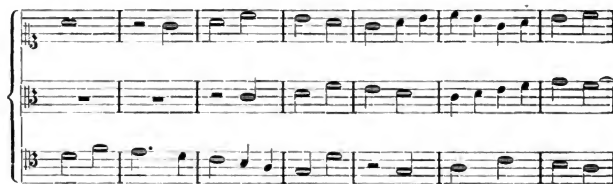












Beim zweiten Einsatz des Thema im Bass ist die erste ganze Note *a* in zwei halbe *a-h* zerlegt, damit die Harmonie der beiden übrigen Stimmen dazu passt; eine nicht zu empfehlende Freiheit.

F. **Fuge in der ionischen Tonart.** *J. Fux.*






Thema.
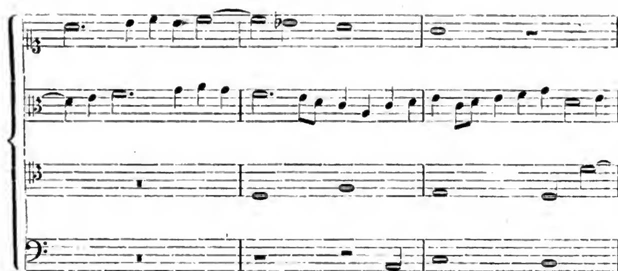


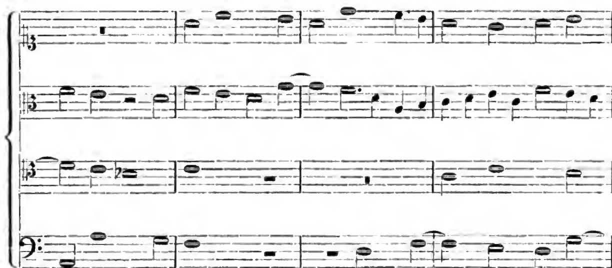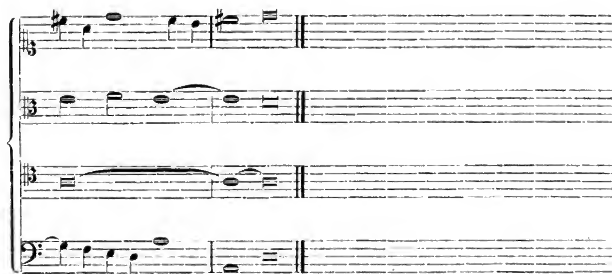


Von der vierstimmigen Fuge.

Ueber die Fuge mit vier Stimmen ist nach den bei der zwei- und dreistimmigen gegebenen Erläuterungen nicht mehr viel hinzuzufügen. Es ist nur darauf zu merken, dass man der grösseren Anzahl der Stimmen wegen dieselben nicht zu nah an einander bringen darf, wodurch leicht die freie Bewegung der einzelnen aufgehoben wird. Wo dies nicht möglich ist, lässt man die eine oder die andere durch den Trugschlusss abtreten und so lange schweigen, bis sich ein geeigneter Augenblick zu einem neuen Einsatz mit dem Thema findet. Denn es ist durchaus nicht nöthig, dass in einem vierstimmigen Stück stets alle vier Stimmen zu gleicher Zeit beschäftigt sind; die Schönheit einer gutgearbeiteten contrapunktischen Musik besteht darin, dass sich die Stimmen auf eine geschickte Weise ablösen und wirkungsvoll wieder einsetzen. Es folgen nun einige Beispiele.
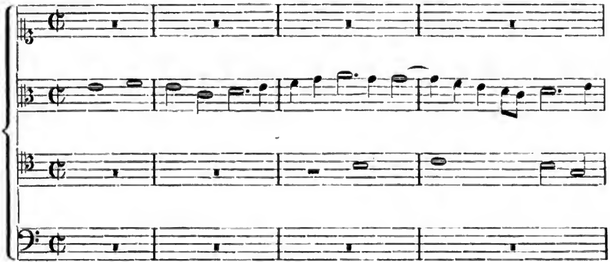
A. **Fuge in der dorischen Tonart.** *J. Fux.*
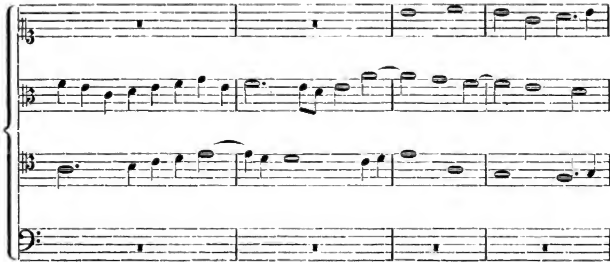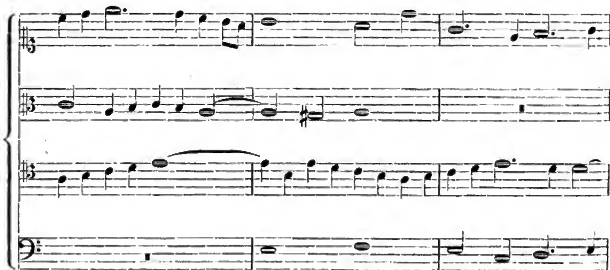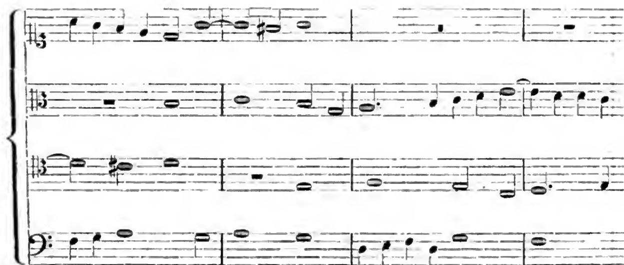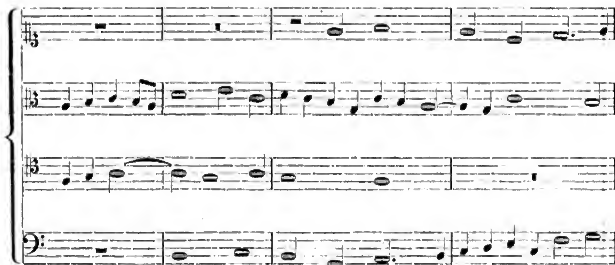






B. **Fugen in der phrygischen Tonart.** *H. B.*
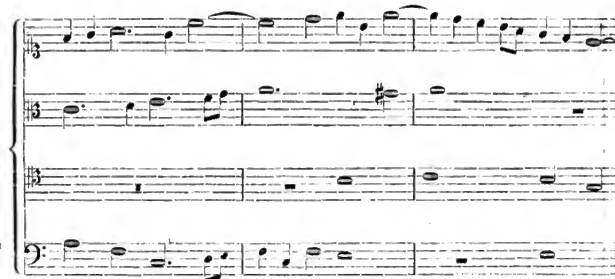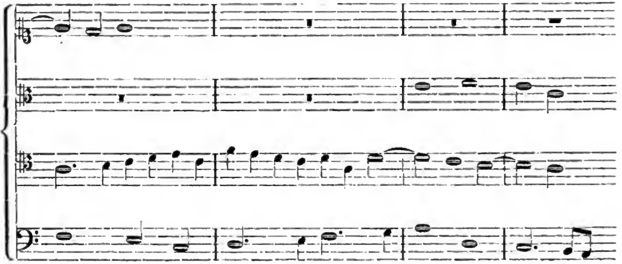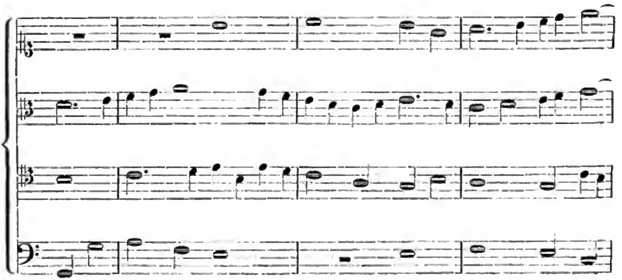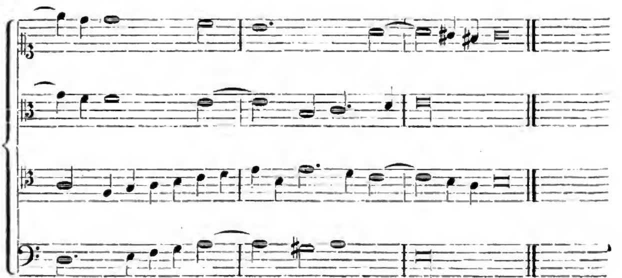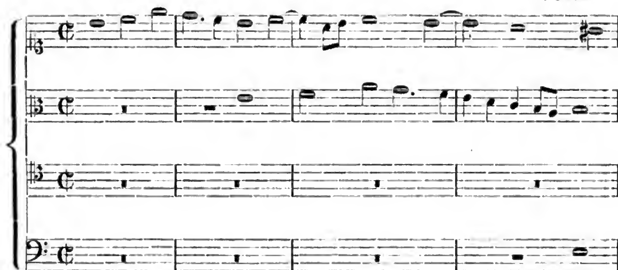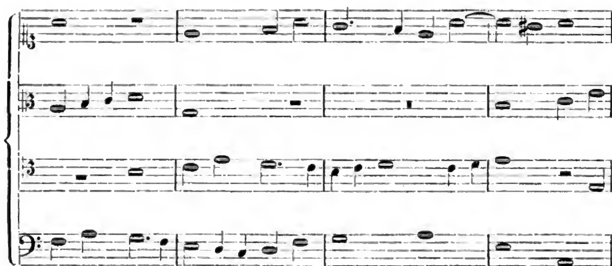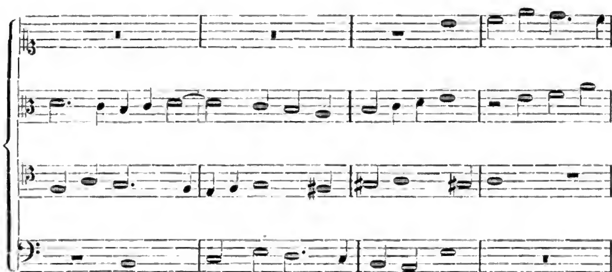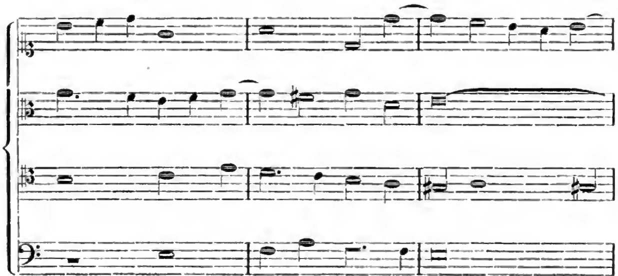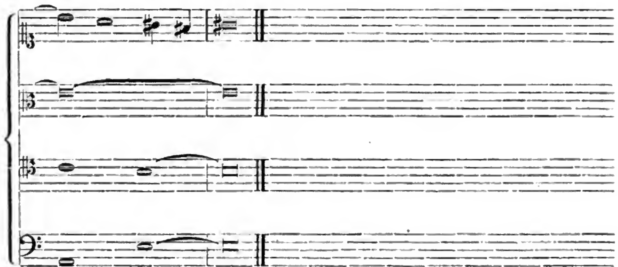


















J. Fux.
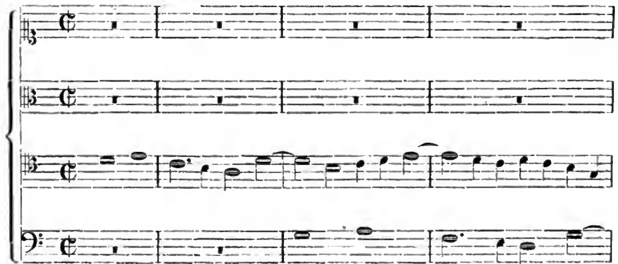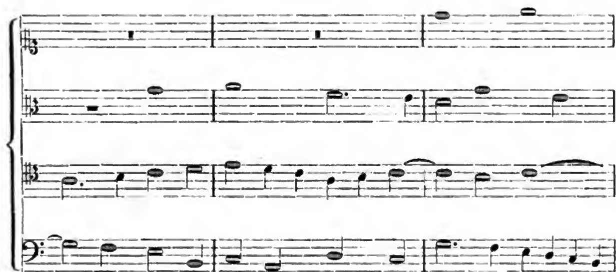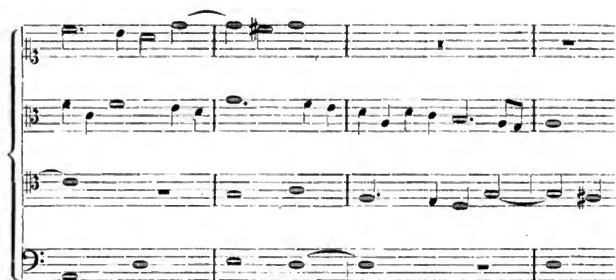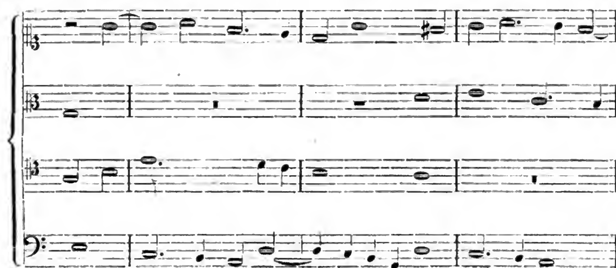










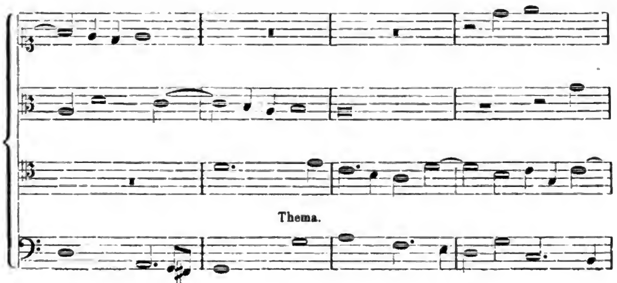
C. **Fuge in der mixolydischen Tonart.** *H. B.*
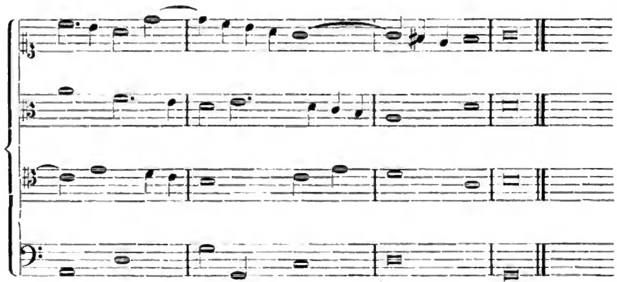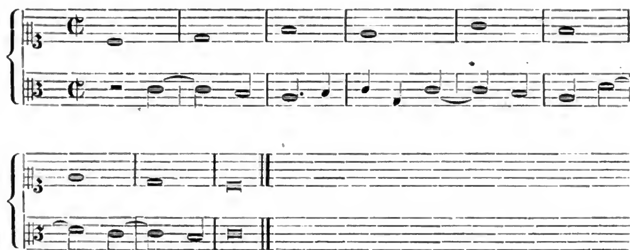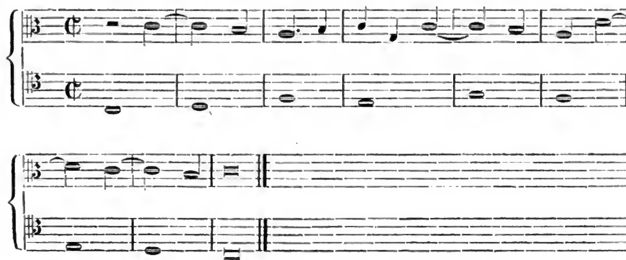












Vom doppelten Contrapunkt.
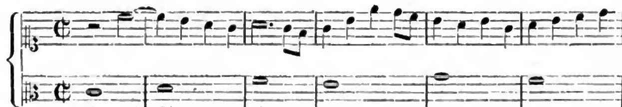
Für einige weiter unten zu erläuternde Arten der Fuge ist die Kenntniss des doppelten Kontrapunktes von grosser Wichtigkeit. Hierunter versteht man die Kunst einen zweistimmigen Satz zu erfinden, in welchem man die Oberstimme durch Versetzung um einige Tonstufen zur Unterstimme, und umgekehrt, machen kann, ohne dass durch diese Verkehrung oder Umkehrung Verstösse gegen die Regeln des reinen Satzes entstehen. Hier ein Beispiel:
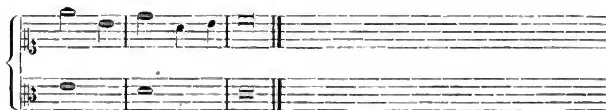


In diesem Satze kann man ohne Verstoss gegen diese Regel die Oberstimme um eine Octave abwärts — oder was dasselbe Verhältniss giebt — die Unterstimme um eine Octave aufwärts transponiren. Man sagt daher von diesem Satz, dass er im doppelten Contrapunkt der Octave geschrieben ist. Es folgt hier die Umkehrung:
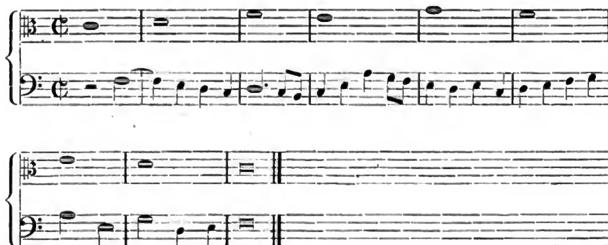


In ähnlicher Weise giebt es Sätze, in welchen man eine der Stimmen um eine None, eine Decime, eine Undecime, eine Duodecime u. s. w. versetzen kann; sie sind alsdann im doppelten Contrapunkt der None, der Decime u. s. w. geschrieben. Hier folgt z. B. ein Satz in der Duodecime:





und die Versetzung in die Duodecime ist diese:



Von allen doppelten Contrapunkten ist der in der Octave der wichtigste. Wir werden aber sehen, dass auch die in der Decime und Duodecime eine praktische Anwendung finden können. Die in den übrigen Intervallen lassen wir indess ganz unberücksichtigt, da sie nur auf einer trocknen Berechnung beruhen und für die Composition ohne eigentlichen Nutzen sind.

Vom doppelten Contrapunkt in der Octave.

Unter allen ist dieser der einfachste und leichteste, da durch eine Octavenversetzung die Töne dem Namen nach dieselben bleiben, also auch keine wesentliche Veränderung in der Harmonie eintritt. Bei der Verkehrung wird hier aus der Octave der Einklang, aus der Septime die Secunde, aus der Sexte die Terz u. s. w., wie man aus den folgenden übereinanderstehenden Zahlenreihen sehen kann:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Es ergeben sich hieraus folgende Regeln:

1. Die Quinte muss wie eine Dissonanz behandelt werden, d. h. sie muss, wenn sie auf dem guten Takttheil steht, vorbereitet und aufgelöst werden, oder auf dem schlechten Takttheil durchgehen. Dies ist die Hauptregel für den doppelten Contrapunkt in der Octave, weil, wie wir sahen, aus der Quinte in der Umkehrung die Quarte, ein dissonirendes Intervall entsteht.

2. Die Octave ist auf dem guten Takttheil möglichst zu vermeiden, besonders der Sprung in dieselbe, weil die Umkehrung den Einklang giebt.

3. Es ist nicht gut, die beiden Stimmen weiter als eine Octave von einander zu führen, weil sie sich sonst in der Umkehrung übersteigen und dieselben Intervalle, nur in engerer Lage, bilden würden.

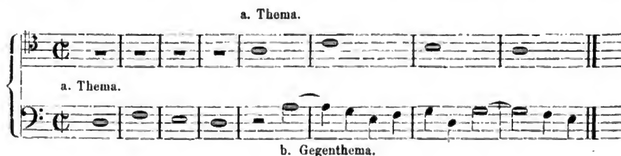
Es folgen einige Beispiele aus Fux *Gradus ad Parnassum.* Das erste ist ein Contrapunkt über den *Cantus firmus* der dorischen Tonart, das andre ein freier zweistimmiger Satz:

Umkehrung.
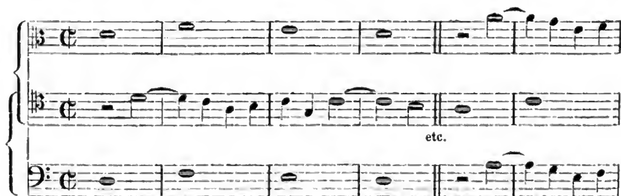
Umkehrung.

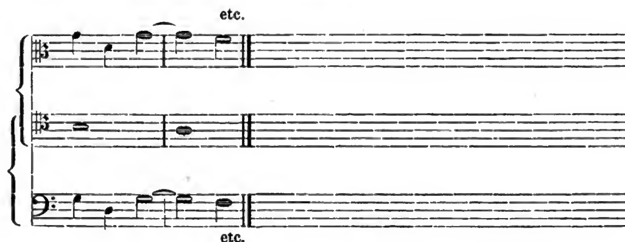


Wenn wir uns nun fragen, welchen praktischen Nutzen der doppelte Contrapunkt in der Octave für die eigentliche Composition gewährt, so ist es einmal der, dass man in längeren Musikstücken im Stande ist die Parthien zu verkehren um dadurch mehr Mannigfaltigkeit in der Harmonie zu erzielen. Den Hauptnutzen hat man aber bei Verfertigung von Fugen, in welchen dem Thema ein bestimmtes Gegenthema (ein wiederkehrender Contrapunkt) entgegengesetzt werden soll, wie es z. B. in der folgenden Fuge von Fux der Fall ist. Es ist hier das schon oben bearbeitete Thema in der dorischen Tonart als erstes Thema (a) genommen, welchem der Satz bei b als Gegenthema gegenübertritt.
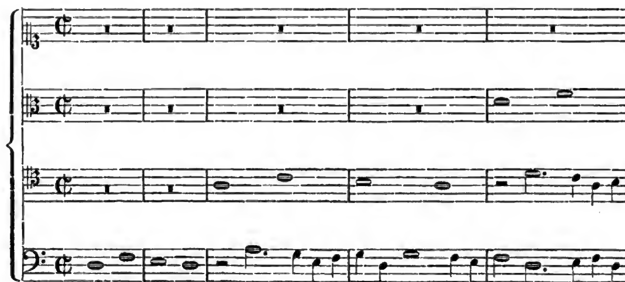


Da Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkt erfunden sind, so kann jedes von beiden Unter- und Oberstimme sein:
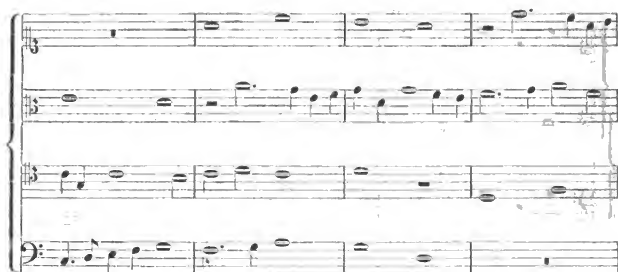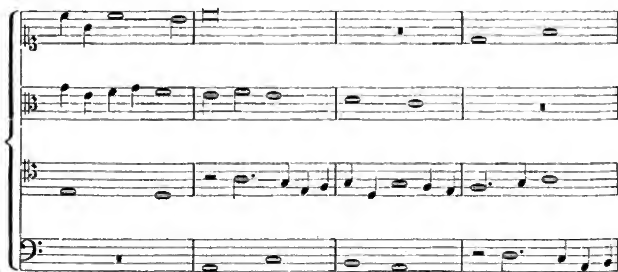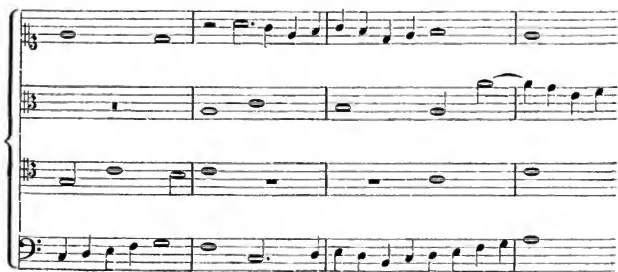




Bei der Beantwortung des Gegenthemas ist es sehr schwierig, ja fast unmöglich, auf die Lage des halben Tones zu achten, so dass man also hier nur eine freie Imitation hat. Was den Charakter eines solchen Gegenthemas anbetrifft, so muss man darauf sehen, dass es in rhythmischer und melodischer Beziehung vom Hauptsatz leicht zu unterscheiden ist. Naturgemäss ist es daher, dem ersten Thema langsamere, dem zweiten dagegen lebhaftere Noten zu geben; das Umgekehrte wird man seltener finden. Diese Art der Fuge unterscheidet sich also von der gewöhnlichen dadurch, dass der das Thema begleitende Contrapunkt selbst als ein Thema behandelt wird, durch Nachahmung und den erst nach einer Pause erfolgenden Eintritt und Wiedereintritt. Solche Fugen nennt man daher Fugen mit zwei Themen oder Doppelfugen.
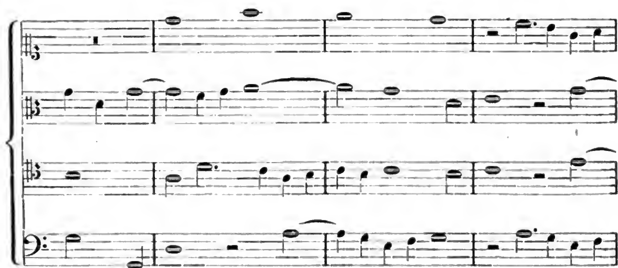
Es folgt nun die ganze Fuge von Fux.
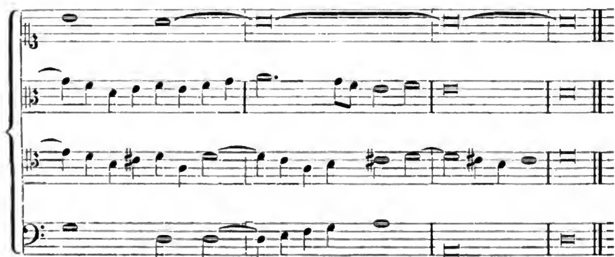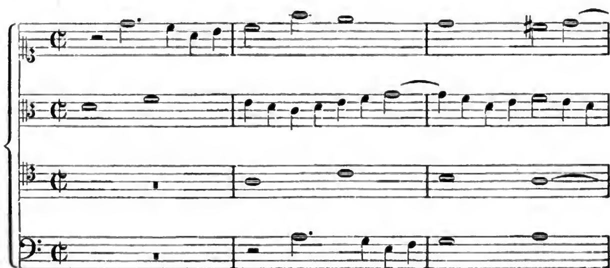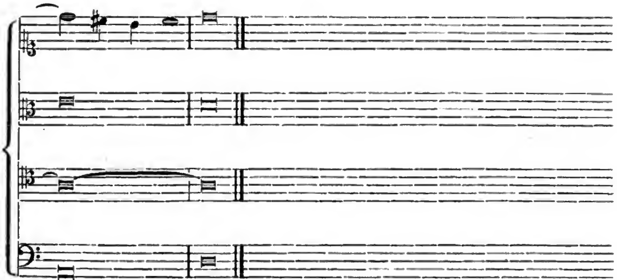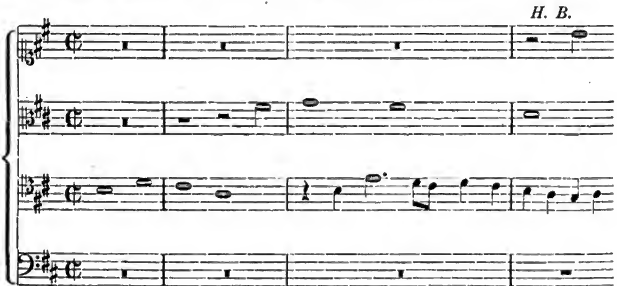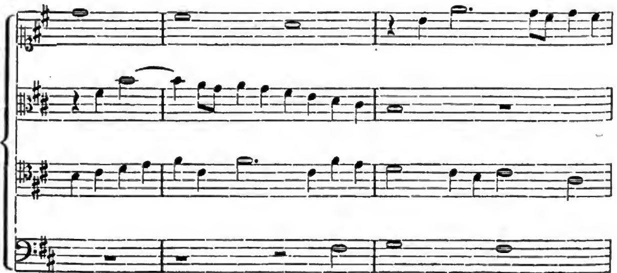












Der Schluss ist hier mit dem lebhafter bewegten Gegenthema allein gemacht; es findet sich dies gewöhnlich bei dieser Art der Fuge und ist sehr wohl gestattet. Wollte man mit beiden Themen zusammen schliessen, so könnte dies etwa in folgender Weise geschehen:
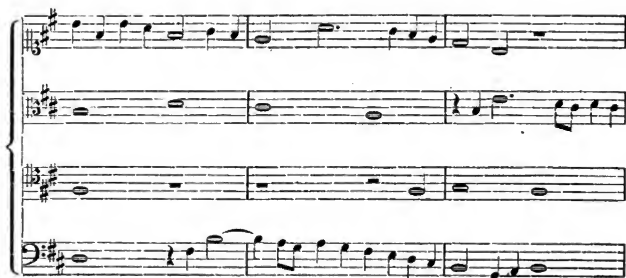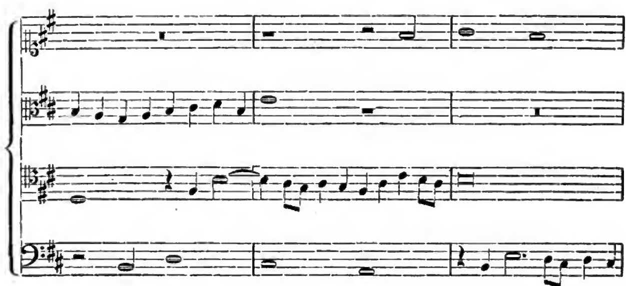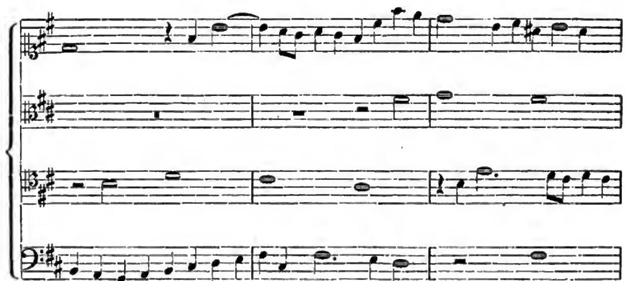




Es folgt ein anderes Beispiel in der aeolischen Tonart:
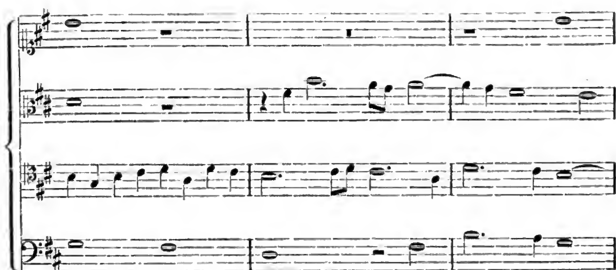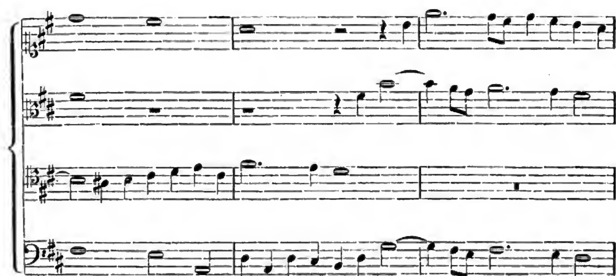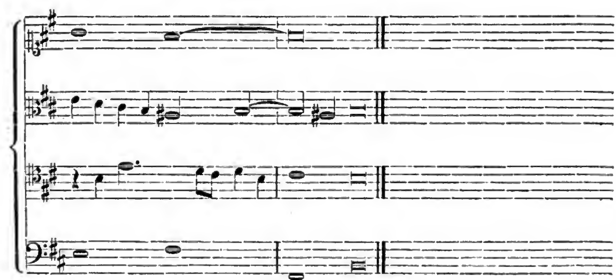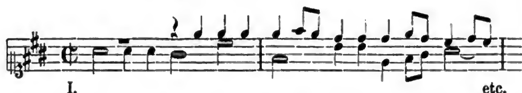
















Man pflegt bisweilen die Fuge auch so anzufangen, dass eine zweite Stimme gleich mit dem Gegenthema auftritt, wie das folgende Beispiel von Fux, der Anfang einer Fuge in der phrygischen Tonart, zeigt; die Ausarbeitung nach den beiden oben aufgestellten Mustern bleibt dem Schüler überlassen.

J. Fux.
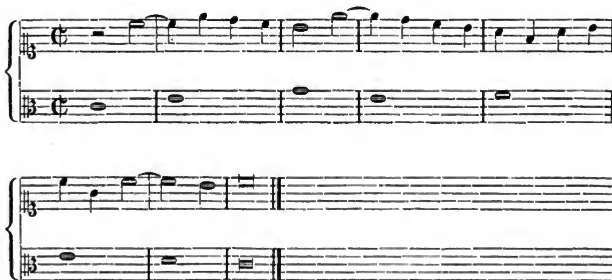
Die Uebung dieser Art von Fuge mit einem bestimmten Gegensatz, oder eigentlich mit zwei Themen, ist nicht ohne Schwierigkeit und schon die Erfindung eines guten Gegenthemas erfordert einiges Nachdenken. Von ganz besonderem Nutzen ist sie für die eigentliche Doppelfuge. In dieser pflegt man indess die beiden Themen nicht gleich zusammen eintreten zu lassen, sondern erst das eine Thema in Art der einfachen Fuge ein-, zwei- oder dreimal für sich durchzuführen, je nachdem man ein längeres oder kürzeres Musikstück beabsichtigt und der Satz geeignet ist, interessante Harmonien zu gewähren. Hierauf setzt das zweite Thema ein und wird ebenfalls erst für sich einige Male durchgeführt, und dann erst treten beide zusammen, wo man

nun durch Engführungen und künstliche Verschlingungen der Fuge einen weitausgesponnenen interessanten Schluss geben kann. Als ein gutes und besonders klares und übersichtliches Beispiel einer wirklichen längeren Doppelfuge, wenn auch in modernerer Schreibart — (was indess hier nebensächlich sein dürfte) verweisen wir den Leser auf den allbekannten Chor aus Graun's Tod Jesu: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen." Diese Worte bilden das erste Thema, denen sich als zweites anschliesst: „auf dass wir sollen nachfolgen seinen Fusstapfen." Beide Sätze stehen im doppelten Contrapunkt der Octave:
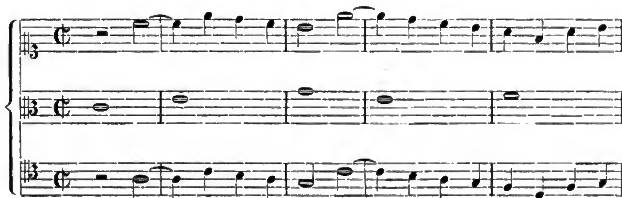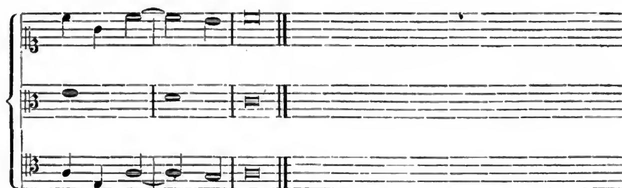


Die Fuge beginnt nun damit, dass das erste Thema zweimal in allen Stimmen allein durchgeführt wird, dies nimmt 17 Takte ein; Takt 18 setzt der Bass mit dem zweiten ein, welches zunächst ebenfalls allein und zwar von den Unterstimmen zweimal, von den Oberstimmen einmal durchgeführt wird, worauf dann erst im 28. Takte beide Sätze, wie sie das obige Beispiel zeigt, zusammen kommen und nun noch 53 Takte auf Tonica und Dominante und auch auf anderen Intervallen (wie dies die moderne Fuge gestattet) auf kunstvolle Weise bis zum Schlusse durchgearbeitet werden.

Erfindet man einen Satz nach den oben aufgestellten Regeln des doppelten Contrapunktes in der Octave und achtet ausserdem noch darauf, dass in ihm jede gerade Bewegung vermieden ist, — dass also nur die Gegen- und die Seitenbewegung in ihm stattfindet — so kann man denselben dreistimmig machen, indem man entweder der Oberstimme eine Stimme in der tieferen Decime, oder der Unterstimme eine in der höheren Decime hinzugefügt. Es folgt ein Beispiel
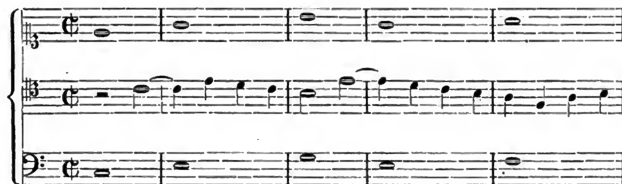


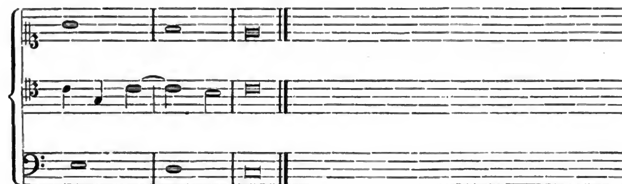
Hier sind der Oberstimme tiefere Decimen beigegeben:
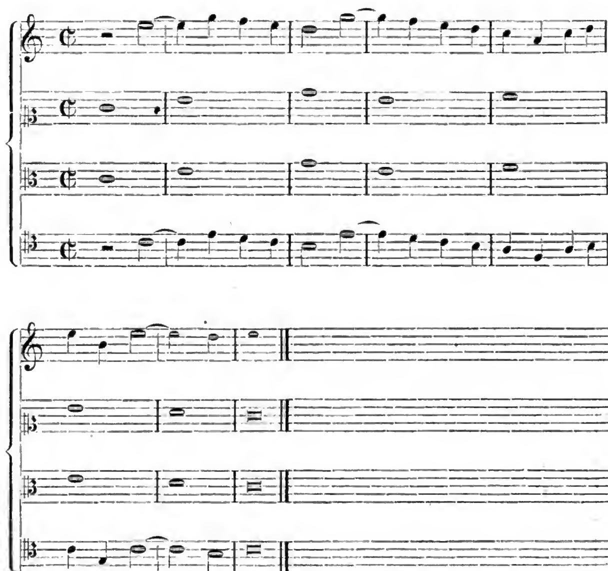




Hier wird die Unterstimme von höheren Decimen begleitet; der ganze Satz ist aber der zu hohen Lage wegen um eine Octave abwärts transponirt:
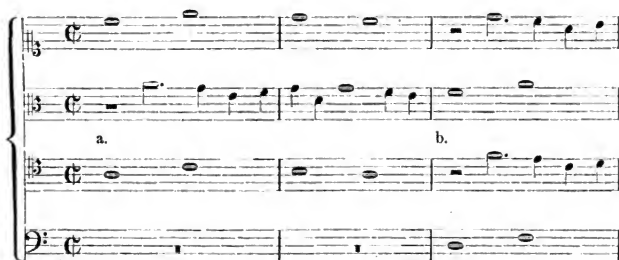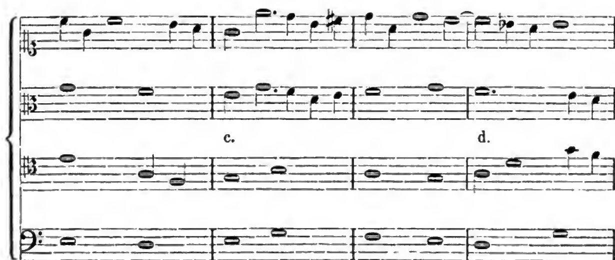




Vermeidet man nun noch jede vorbereitete Dissonanz, (d. h. jede Dissonanz auf Arsis) wie es in den ersten sechs Takten des letzten Beispiels geschehen ist, so lässt sich ein solcher Satz sogar vierstimmig machen, wenn man beiden Stimmen höhere Decimen-, oder was dasselbe ist Terzenparallelen hinzufügt. Das folgende Beispiel zeigt zugleich, dass bei der Dissonanz ein unharmonisches Verhältniss entsteht:

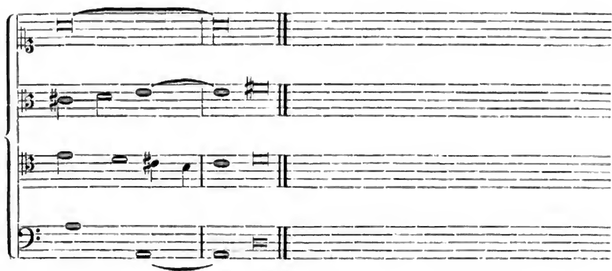


Sätze, in denen die Stimmen längere Zeit wie hier in parallelen Gängen nebeneinander fortschreiten, haben etwas sehr einförmiges und sind nicht schön. Dennoch muss der Musiker aber wissen, dass die Möglichkeit vorhanden ist, auf diese Weise einen zweistimmigen Satz in einen drei- oder vierstimmigen zu verwandeln, damit er zur passenden Zeit eine, wenn auch nur geringe Anwendung von dieser Kunst machen kann. Und in der That haben gute Componisten häufig am Schluss ihrer Doppelfugen die Themen in

solchen Parallelgängen gegenübergestellt. So liesse sich z. B. in der mitgetheilten Fux'schen Fuge der Schluss folgendermassen wirkungsvoll gestalten:







Bei a ist der Satz dreistimmig; der Tenor singt das erste Thema auf der Dominante und wird vom Discant in der Decime begleitet. Der Alt hat das Gegenthema allein. — Bei b wird durch das Hinzutreten des Basses der Satz vierstimmig; derselbe setzt mit dem ersten Thema auf der Tonica ein und der Alt singt hierzu nun in Decimen. Der Sopran nimmt das zweite Thema auf, wozu der Tenor umgekehrte Terzen (d. h. Sexten) anstimmt. — Bei c singen Bass und Tenor das erste Thema in Terzen und Alt und Sopran das zweite in Sexten, worauf sich dann mit d ein freier Schluss anfügt.

Vom doppelten Contrapunkt in der Decime.

Wenn man in einem zweistimmigen Satze, dessen Stimmen sich nicht weiter als eine Decime von einander entfernen, die Oberstimme um eine Decime abwärts, die Unterstimme um eine Decime aufwärts transponirt, so entsteht aus dem Einklang die Decime, aus der Secunde die None, aus der Terz die Octave u. s. w., wie man aus den folgenden übereinander geschriebenen Zahlenreihen sehen kann:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Desshalb muss, wenn diese Verkehrung der Stimmen nicht gegen die Reinheit der Harmonie verstossen soll, ein umzukehrender Satz nach folgenden Regeln gearbeitet sein:

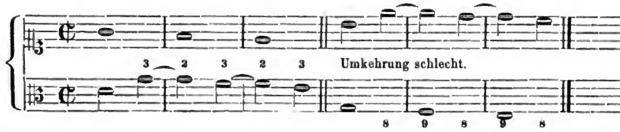
1. Es darf in ihm keine gerade Bewegung, sondern nur die Gegen- und Seitenbewegung stattfinden.

2. Da die Consonanzen auch in der Verkehrung Consonanzen bleiben — es wird nämlich aus dem Einklang die Decime, aus der Octave die Terz, aus der Quinte die Sexte und umgekehrt — so sind diese sehr leicht anzuwenden, wenn man nur die Regel 1 beobachtet. Da aber die Decime den Einklang giebt, so ist natürlich der Sprung in dieselbe zu vermeiden.
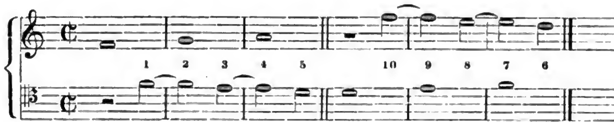
3. Wenn die Quarte als vorbereitete Dissonanz auf dem guten Takttheil gebraucht wird, so darf sie nicht als Oberstimme dissoniren, (darf sich also nicht in die Terz auflösen), sondern darf nur in der Unterstimme als dissonirend vorkommen, weil die Umkehrung eine sich in die Octave auflösende Septime geben würde.

4. Die Secunde muss im zweistimmigen Satze vermieden werden, da die aus ihr entstehende None in demselben verboten ist. Werden indessen noch eine oder mehrere begleitende Stimmen hinzugefügt, so kann man sie zwar
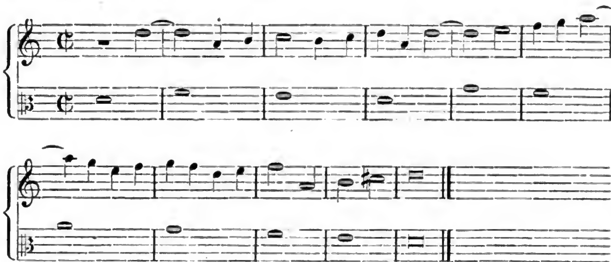
anwenden, ihr Gebrauch erheischt aber auch hier einige Vorsicht, da sich sehr leicht durch sie verdeckte Octaven einschleichen können.
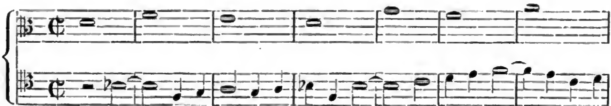


Man muss also bei der Vorbereitung der Secunde darauf achten, dass dieselbe nicht durch die Terz, sondern durch den Einklang geschieht.
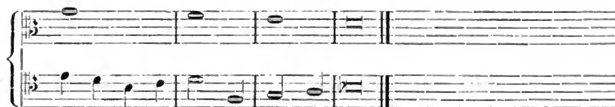


Es folgt nun ein Beispiel nach den vier aufgestellten Regeln von Fux über den *Cantus firmus* in der dorischen Tonart:
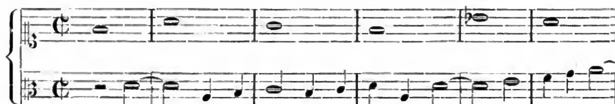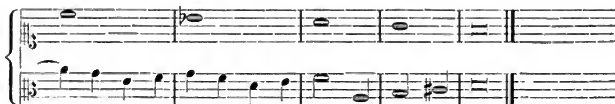


Die Umkehrung kann entweder so gemacht werden, dass bei unverändertem *Cantus firmus* die Oberstimme durch die Versetzung in die tiefere Decime zur Unterstimme wird,
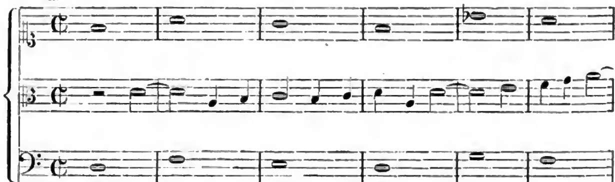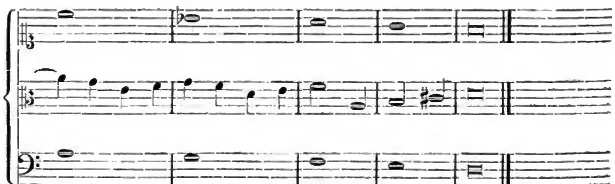




oder so, dass man den Choralgesang um eine Terz erhöht und den Contrapunkt um eine Octave tiefer setzt:





Diesen Satz kann man dreistimmig machen, wenn man a) der unteren Stimme eine Reihe höherer Decimen oder b) der höheren eine Reihe tieferer Decimen hinzufügt.
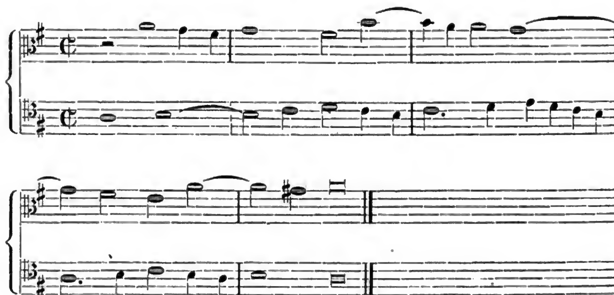




b.

In der angegebenen Weise kann man aus jedem nach den Regeln dieses Contrapunktes gearbeiteten zweistimmigen Satz einen dreistimmigen machen. Es ist daher hier die Aufgabe, auch freie Sätze ohne *Cantus firmus* zu erfinden und dieselben dreistimmig zu machen, wie z. B. folgenden Satz aus Fux *Gradus ad Parnassum*.

Dritte hinzugefügte Stimme.

Da man nun auch in den Umkehrungen den Stimmen Decimen beigeben, und hierzu auch Terzen und in gewissen Fällen Sexten wählen kann, so lassen sich die verschiedenartigsten und mannigfaltigsten Combinationen herstellen, welche wir an dem folgenden kurzen Sätzchen kennen lernen wollen.



Dieser Satz wird dreistimmig:

1. wenn man der Oberstimme desselben tiefere Decimenparallelen hinzufügt.

2. wenn man der Unterstimme desselben höhere Decimen hinzufügt. Beides ist schon oben erwähnt worden.

3. wenn man die Unterstimme um eine Octave aufwärts und die Oberstimme um eine Terz abwärts transponirt und nun in diesem hierdurch entstandenen Satze nach No. 1 der Oberstimme tiefere Decimenparallelen oder

4. nach No. 2 der Unterstimme höhere hinzufügt. Hierdurch entstehen aber dieselben Verhältnisse wie in No. 1, jedoch in der höheren Octave.

5. wenn man die Oberstimme um eine Octave abwärts, und die Unterstimme um eine Terz aufwärts transponirt und dann nach 1 der Oberstimme tiefere Decimenparallelen beigiebt. Hierdurch entstehen aber dieselben Verhältnisse wie durch No. 2, jedoch in der tieferen Octave.

6. wenn man die Oberstimme um eine Octave abwärts und die Unterstimme um eine Terz aufwärts transponirt und dann nach No. 2 der Unterstimme höhere Decimenparallelen hinzufügt.

7. wenn man der Unterstimme höhere Terzenparallelen beigiebt.
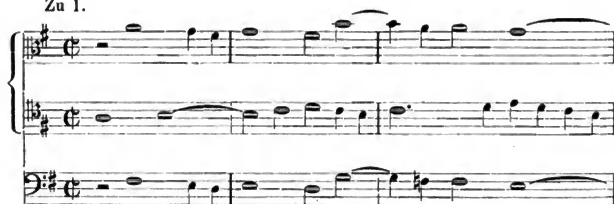
8. wenn man der Oberstimme tiefere Terzen hinzufügt. Durch 7 und 8 kommen die drei Stimmen in eine ziemlich enge Lage, welche oft von guter Wirkung ist.
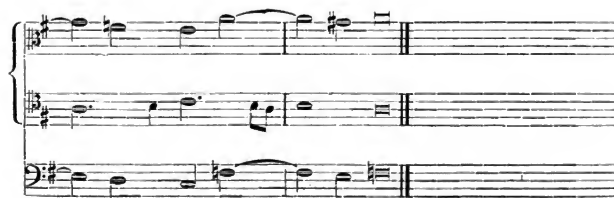
9. Ferner kann man der Oberstimme höhere Sextenparallelen und

10. der Unterstimme tiefere Sextenparallelen beigeben.
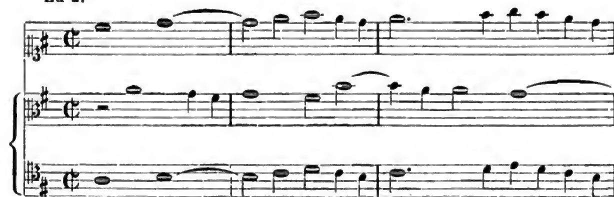
Die unter 8. 9. und 10. angeführten Fälle sind aber nicht ohne eine hinzutretende tiefere vierte Stimme zu gebrauchen, weil in ihnen aus allen im ursprünglichen Satze stehenden Sexten die dissonirende Verbindung von Quarte und Sexte entsteht, welche erst durch einen Bass wieder in eine Consonanz verwandelt werden muss. Mit dieser Ausnahme enthalten sämmtliche zehn (oder vielmehr acht) Verbindungen weder falsche Harmonieen noch unrichtige Fortschreitungen. Es versteht sich von selbst, dass man der durch die Versetzungen entstehenden übermässigen Quarten und verminderten Quinten wegen bisweilen genöthigt ist ein Kreuz oder ♭ zu setzen. Es folgen nun die Beispiele:
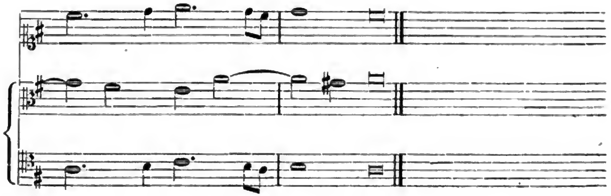
Zu 1.
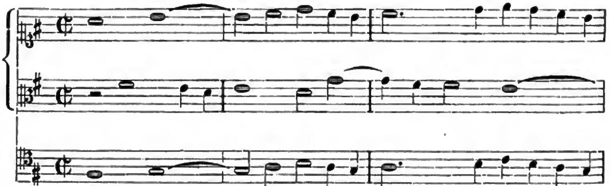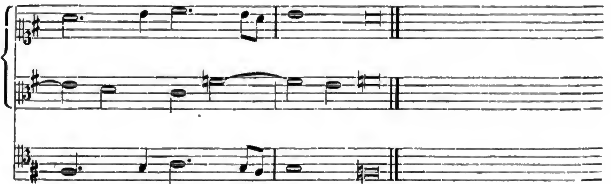




Zu 2.
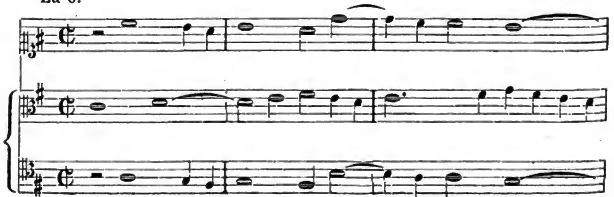




Zu 3.
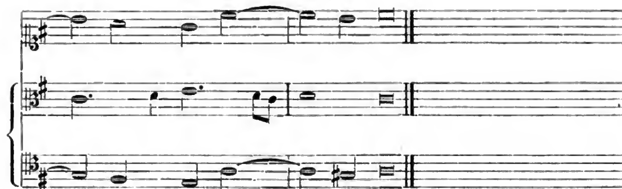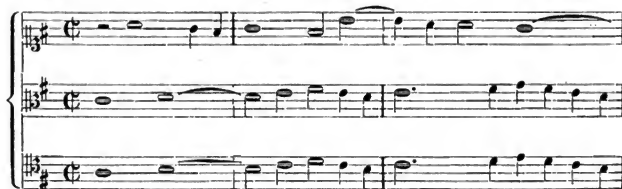




Zu 4 gilt das erste Beispiel, um eine Octave aufwärts, zu 5 das zweite Beispiel um eine Octave abwärts transponirt.
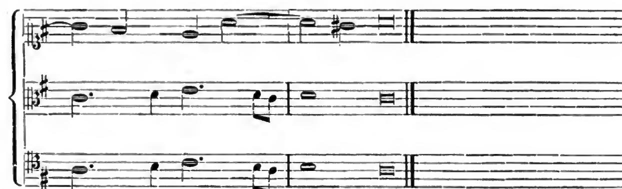
Zu 6.
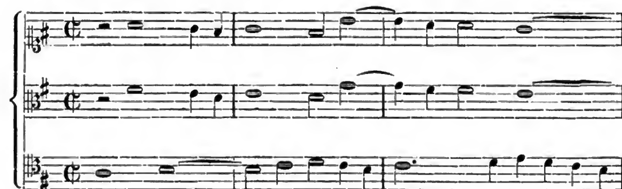




Zu 7.
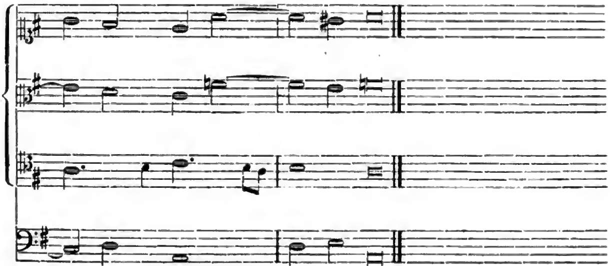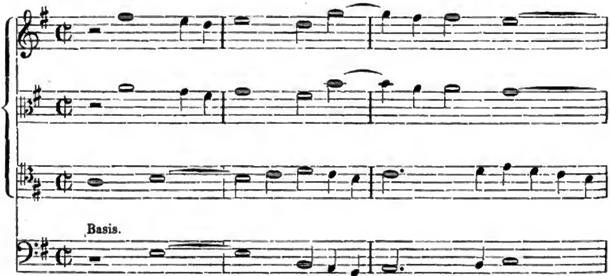




Zu 8.
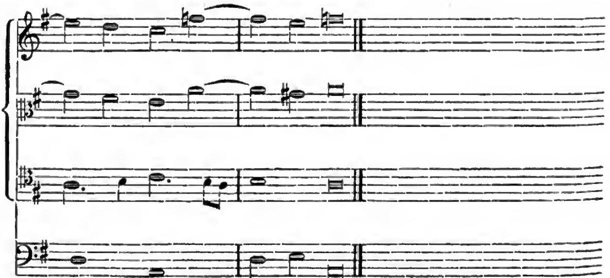






Zu 9.





Zu 10.

Basis.

Unsere Aufgabe ist nun, Fugen mit zwei Themen zu componiren in welchen Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Decime erfunden sind. Es lässt sich dann auf eine sehr bequeme Weise bald das Thema, bald der Gegensatz in Decimen-, Terzen- und Sextenparallelen begleiten. Wir wählen hierzu das schon im Contrapunkt der Octave bearbeitete Thema, geben ihm aber einen anderen Gegensatz:

Thema. Gegenthema.

Gegenthema. etc.

etc.

Da es in einer Fuge mit zwei Themen von der grössten Wichtigkeit ist, dass man die beiden Themen auch in die Octave verkehren kann, so hat man darauf zu achten, dass sie nicht allein im doppelten Contrapunkt der Decime, sondern auch in dem der Octave erfunden sind. Dies erreicht man ohne grosse Schwierigkeit dadurch, dass man die oben aufgestellten Regeln über den Contrapunkt in der Decime beobachtet, ausserdem aber noch den freien Gebrauch der Quinte vermeidet, damit nicht in der Umkehrung dissonirende Quarten entstehen. Es folgt nun die Fuge.

1. 2. 3. 4. 5.
I.
I. II.
I. II. I.

I.
6. 7. 8.
II.
II.

II. 9. 10. 11. 12. I. I. II. II. I.

I. 13. 14. II. 15. 16. II. I.

II. 17. 18. 19. 20. II. II. II.

In der vorstehenden Fuge ist durch die Zahl I. das erste Thema und durch II. das Gegenthema bezeichnet. Der Bass beginnt die Fuge, der Tenor folgt. Im fünften Takt sehen wir, dass der Alt mit dem ersten Thema einsetzt, welches nun sogleich vom Bass in der tieferen Decime begleitet wird.

Im siebenten Takt hebt der Alt dem nun einsetzenden Sopran gegenüber das zweite Thema an, und der Bass folgt ihm weiter in der Decime. In dieser Weise ist fast bei einem jeden Stimmeneinsatz die eine oder die andere Stimme beschäftigt Decimen hinzuzufügen, bis Takt 17 nur mit dem zweiten Thema gearbeitet wird und Takt 22 ein vollkommener Schluss stattfindet. Hierauf erfolgt eine doppelte Engführung zwischen Alt und Bass einerseits und Tenor und Sopran andrerseits, worauf dann der Tenor noch einmal das erste Thema ergreift und nun die vier Stimmen mit dem zweiten Thema den Hauptschluss im 31. Takt herbeiführen.

Ueber die hinzugefügten Decimen müssen wir indessen noch eine wichtige Bemerkung machen: Im fünften und sechsten Takt begleitet der Bass, wie in No. 1 der obigen Beispiele, genau nach der Regel die Oberstimme mit seinen Decimen, in den beiden folgenden Takten (Takt 7 und 8) jedoch gegen die Regel die Unterstimme. Wie wir sehen, ist hier kein Verstoss gegen die Reinheit des Satzes vorgekommen, weil nämlich der Satz zu gleicher Zeit im doppelten Contrapunkt der Octave steht, also zwischen Thema und Gegenthema keine Quinte stattfindet. Gewöhnlich werden aber die dreistimmigen Sätze unrichtig, wenn man gegen No. 1 und 2 der Oberstimme höhere Terzen und der Unterstimme tiefere — oder was im Wesentlichen dasselbe ist, gegen Nr. 9 und 10 der Oberstimme tiefere Sexten und der Unterstimme höhere hinzufügt. Es werden nämlich durch eine solche Operation aus allen Quinten Nonen oder Septimen, wie man aus dem obigen Schema und an der folgenden Fuge aus Fux *Gradus ad parnassum* sehen kann. Merkwürdigerweise scheint der sonst im Contrapunkt so gewandte Fux über diesen Punkt nicht vollkommen im Klaren gewesen zu sein; gewiss hätte er sonst über die dadurch entstandenen Fehler gesprochen und seinen Schüler auf Vermeidung derselben aufmerksam gemacht. Ich habe die hierdurch entstandenen unvorbereiteten übelklingenden Septimen mit NB. bezeichnet. Ueber andere Unregelmässigkeiten, die dieses Stück bei sonst guter Wirkung hat, s. die nachfolgenden Bemerkungen.

1. 2. 3. 4. I. 5.
I. II.
I. II. II.

I. II.
6. 7. 8. 9.
II. II.
II. II. NB.
I. II.

II.
10. 11. 12. 13.
I.
I.
II.

II. I.
14. 15. 16. 17. 18.
II.
II. II.
II.

Das Gegenthema ist fast durchgängig zu frei behandelt, abgesehen von Einsätzen wie Takt 10 des Soprans und Takt 15 des Basses, welche nur freie Imitationen dieses Satzes in der Gegenbewegung genannt werden können. Sehr regelwidrig ist es z. B., dass, während der Tenor das Gegenthema das erste Mal *f-g-a-b* (Takt 5) anstimmt, der Sopran *e-fis-gis-a* (Takt 8) antwortet, u. dgl. m.

Vom doppelten Contrapunkt in der Duodecime.

Wenn ein zweistimmiger Satz so eingerichtet ist, dass man in ihm die Oberstimme durch Versetzung in die tiefere Duodecime (oder wenn die Stimmen eng bei einander liegen in die tiefere Quinte) zur Unterstimme, — oder umgekehrt, die Unterstimme durch Versetzung in die höhere Duodecime oder

Quinte zur Oberstimme ohne Verstösse gegen die Gesetze der Harmonie machen kann, so ist derselbe im doppelten Contrapunkt der Duodecime abgefasst. Es entsteht durch eine solche Versetzung aus dem Einklang die Duodecime (oder Quinte) aus der Secunde die Undecime (oder Quarte) aus der Terz die Decime (oder Terz) u. s. w., wie man aus den folgenden über einander geschriebenen Zahlenreihen sehen kann.

							1.	2.	3.	4.	5.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
5.	4.	3.	2.	1.							
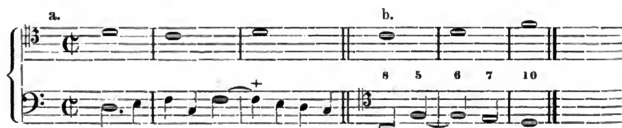
Da, wie wir sehen, mit einziger Ausnahme der Sexte, welche zur Septime wird, aus allen Consonanzen wiederum Consonanzen, und aus der Terzen sogar wiederum Terzen (oder Decimen) entstehen, so ist dieser doppelte Contrapunkt von grossem Nutzen für die praktische Composition, zumal man in ihm, was bei dem der Decime ganz vermieden werden musste, neben der Seiten- und Gegenbewegung auch die gerade Bewegung in Anwendung bringen kann. Die Erfindung von Sätzen in diesem doppelten Contrapunkt ist daher von geringerer Schwierigkeit und man hat nur beim Gebrauch der Sexte, Septime und Quarte besonders vorsichtig zu sein.

1. Die Sexte kann auf zweierlei Art gebraucht werden:

a) auf der schlechten Zeit durchgehend sowohl in der Ober- als in der Unterstimme:

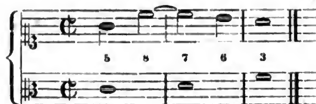


b) sie kann auch auf der guten Zeit stehen, wenn sie nämlich in der Unterstimme wie eine Dissonanz vorbereitet worden ist und sich dann durch zwei oder drei Stufen abwärts weiter bewegt. Es folgen Beispiele; das erste die Umkehrung des vorigen Satzes:
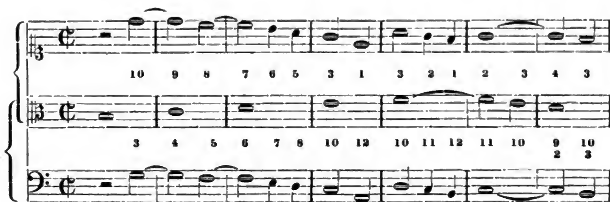


2. Die Septime, welche in diesem Contrapunkt die Umkehrung der Sexte ist, erheischt natürlich eine sehr ähnliche Behandlung d. h. auf der

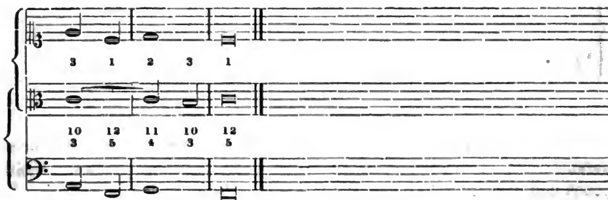
schlechten Zeit kann sie in beiden Stimmen durchgehend vorkommen. Wenn sie in der Oberstimme aber als Dissonanz auf der guten Zeit vorkommt, so muss sie sich, wie oben die Sexte, nach ihrer Auflösung noch um eine Stufe in derselben Richtung weiter bewegen. Als Beispiel folgt hier die Umkehrung des bei der Sexte gegebenen mit b bezeichneten Satzes:
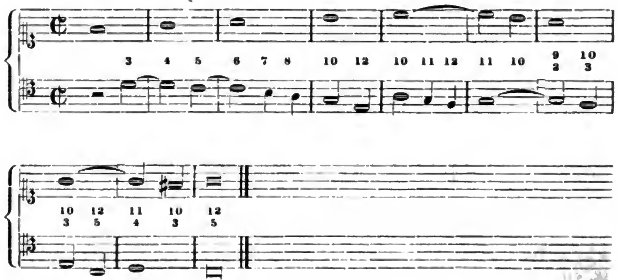


3. Die Quarte kann auf beide Arten gebraucht werden, d. h. dass sie als Oberstimme sich in die Terz oder als Unterstimme in die Quinte auflöst. Die Auflösung in die Quinte erheischt aber Vorsicht, da durch ihre Umkehrung die None entsteht, sich also leicht verdeckte Octaven einschleichen können.

Es folgt nun ein kurzes Beispiel mit darunter geschriebener Versetzung der Oberstimme in die tiefere Duodecime:

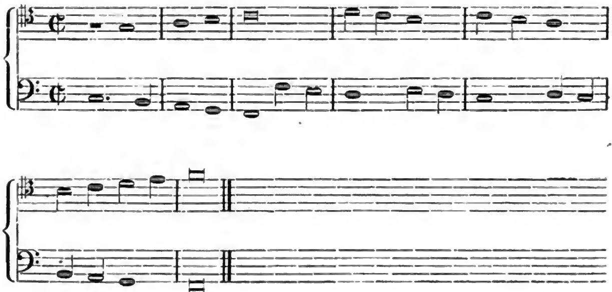




In dem folgenden ist die Oberstimme um eine Octave abwärts und die Unterstimme um eine Quinte aufwärts transponirt:

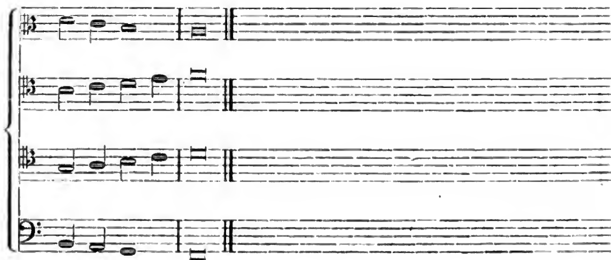


Auch Sätze in diesem doppelten Contrapunkt kann man durch Terzen- und Decimenparallelen drei-, ja sogar vierstimmig machen, wenn man nämlich jede gebundene Dissonanz vermeidet und ferner nur die Gegen- und Seitenbewegung anwendet — ihn also gerade dessen beraubt, wodurch er einen so grossen Vorzug vor dem in der Decime verdient. Hier ein Beispiel:



In dem folgenden vierstimmigen Satz sind 1. dem Bass höhere Decimenparallelen beigegeben, 2. ist die Oberstimme um eine Octave aufwärts transponirt und dann sind ihr tiefere Decimen beigegeben:

In dem folgenden Beispiel singt ebenfalls Bass und Alt in Decimen, aber der erste Tenor mit dem zweiten in Terzen:
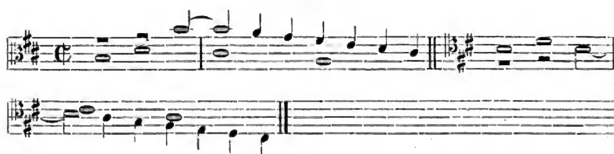


Es ist aber der geringste Nutzen, den der doppelte Contrapunkt in der Duodecime gewährt, dass man den Stimmen hin und wieder Terzenparallelen beifügen kann. Ein viel wichtigerer besteht in folgendem: In den Fugen mit zwei Themen, wie wir sie beim doppelten Contrapunkt in der Octave kennen gelernt haben, blieb das dem Thema gegenübergesetzte Gegenthema immer dasselbe und der einzige Vortheil, den wir aus diesem Contrapunkt zogen, bestand darin, dass man den Satz einfach umkehren konnte: dass das Gegenthema also bald als Unter-, bald als Oberstimme erscheinen konnte. Erfinden wir nun aber das Gegenthema nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes in der Duodecime (wobei wir selbstverständlich auch auf den der Octave achten, also die Quinte auf dem guten Takttheil vermeiden) so haben wir noch den grossen Vortheil, dass wir dasselbe in seiner ursprünglichen Lage auch der eine Quinte höheren Antwort des ersten Themas entgegensetzen können. Wir wollen nun in Rücksicht hierauf eine Fuge verfertigen. Als erstes Thema wählen wir das schon in den vorigen Contrapunkten bearbeitete in der aeolischen Tonart:
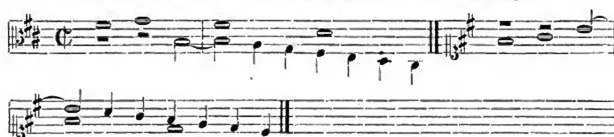


Das Gegenthema sei dieses:



Durch Vermeidung der Quinte auf dem guten Takttheil steht es auch im doppelten Contrapunkt der Octave und kann daher Ober- und Unterstimme sein:
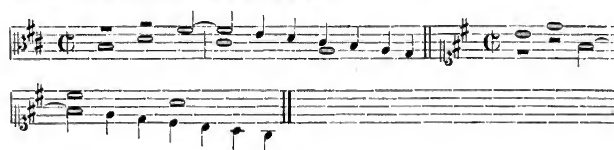


In derselben Weise kann man es aber auch der Antwort beigeben:
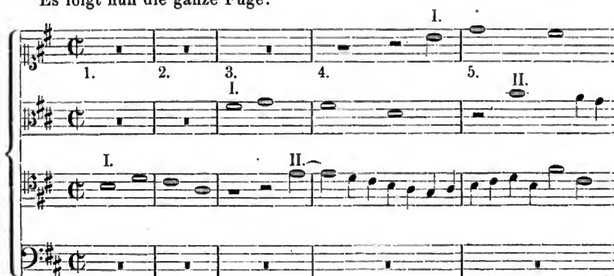


Die der Antwort zunächst entgegengesetzte Antwort des Gegenthemas ist diese:



Dieselbe passt aber nicht zum ursprünglichen Thema; soll nun bei diesem auch der doppelte Contrapunkt der Duodecime zur Anwendung kommen, so müssen wir das Gegenthema um eine Stufe höher setzen, was im Verlauf der Fuge recht gut gestattet werden kann.



Es folgt nun die ganze Fuge:



II.

6. 7. 8.

I.

9. 10. 11. 12.

I.

I. II.

II.

13. 14.

II.

I.

15. 16. 17.
II.
I.
II.

I.
18. 19. 20.
II.
II.

I. II.
21. 22. 23. 24.
II. I.
I. II.
II.

25. 26. 27.

II. II.

I.

I.

II. II.

28. 29. 30.

II.

31. 32.

Takt 7 kommt der doppelte Contrapunkt der Octave zur Anwendung, indem Thema und Gegenthema (Bass und Sopran) im umgekehrten Verhältniss stehen wie Takt 4 Tenor und Alt. Takt 9 beginnt der Tenor die zweite Durchführung des ersten Themas auf der Dominante, wozu nun der Bass das zweite Thema nach dem doppelten Contrapunkt der Duodecime so intonirt, wie es im Anfang (Takt 5) der Alt dem auf der Tonica mit dem ersten Thema beginnenden Sopran gegenüber gesungen hat. In ähnlicher Weise kommt Takt 22 und Takt 27 der doppelte Contrapunkt der Duodecime zur Anwendung — auch ferner Takt 26, wo der Tenor das erste Thema auf der Tonica intonirt und der Alt das zweite mit *fis* (also eine Stufe höher als Anfangs) anhebt.

Wir theilen nun hier die nach denselben Grundsätzen entworfene Fuge der dorischen Tonart aus Fux *Gradus ad Parnassum* mit. Thema (a) und Gegenthema (b) sind:

a. b.

Wir können nun die beiden Themen so verbinden:

und auch umgekehrt, so:

Es folgt nun die ganze Fuge.

Jos. Fux.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7.

8. 9. 10.

11. 12. 13. 14.

15. 16. 17.

18. 19. 20.

Da in dieser Fuge jede gerade Bewegung zwischen Thema und Gegenthema vermieden ist, so konnte der Satz durch Decimenparallelen drei- und vierstimmig gemacht werden. Ersteres ist Takt 21 geschehen; vierstimmig finden wir ihn in dieser Weise Takt 19 und 20.

Fuge mit drei Themen.

Zum Schluss dieses Abschnittes über den doppelten Contrapunkt wollen wir noch eine Fuge von Fux mit drei Themen mittheilen. Eigentlich gehört zu einem solchen Satze schon eine fünfte Stimme, damit die einzelnen Stimmen mehr Zeit zum ausruhen haben, und, wenn eine von ihnen eins der drei Themen vorgetragen hat, ihr noch Gelegenheit bleibt, einige Takte freien Contrapunkt anzuhängen, wodurch der ganze Satz an Tonfülle gewinnt und ein gleichmässigerer Fluss der Harmonie entsteht. In der folgenden Fuge sind die drei Themen diese:

I. I. II. etc. III. etc.

Dieselben unterscheiden sich in rhythmischer Beziehung sehr gut von einander. Thema 1 und 2 stehen im doppelten Contrapunkt der Octave; Thema 1 und 3 und ebenso Thema 2 und 3 im doppelten Contrapunkt der Duodecime. Es folgt nun die ganze Fuge:
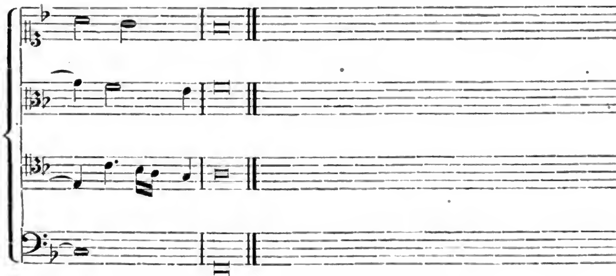
I. I. II. I. II. III. III.

II. I. III. I. II.

I. II. III. III. II. III. I.

II. III. I. III. III. III.

II. III. II. III.



Von der verkehrten Nachahmung.

Zu Anfang des zweiten Theiles erwähnten wir bereits der umgekehrten oder verkehrten Nachahmung; wir wollen über diesen Gegenstand noch einige Bemerkungen hinzufügen:

Man unterscheidet bei der verkehrten Nachahmung wie bei der geraden eine freie und eine strenge oder genaue. In der letzteren muss die nachahmende Stimme die halben Töne genau wie die erste, wiewohl in umgekehrter Richtung singen, während in der freien hierauf keine Rücksicht genommen wird. Soll eine Melodie von grösserem Umfange genau in verkehrter Richtung nachgeahmt werden, so müssen sich die Töne folgendermassen entsprechen:

c — d — ef — g — a — hc — d — ef
e — d — ch — a — g — fe — d — ch u. s. w.
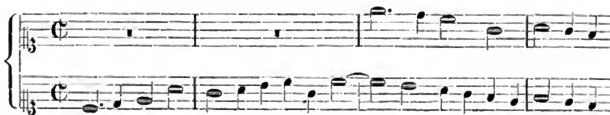
Hat dagegen eine Melodie einen kleineren Umfang, d. h. übersteigt sie nicht die Gränzen eines Hexachordes, so kann in der Nachahmung auch *a* mit *c*, — *g* mit *d* u. s. w. beantwortet werden, in dieser Weise:
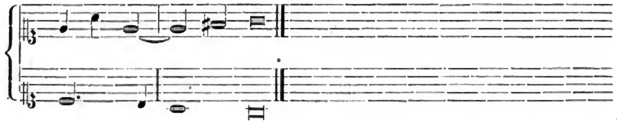
c — d — ef — g — a
a — g — fe — d — c

Und ebenso die Töne des anderen Hexachordes:
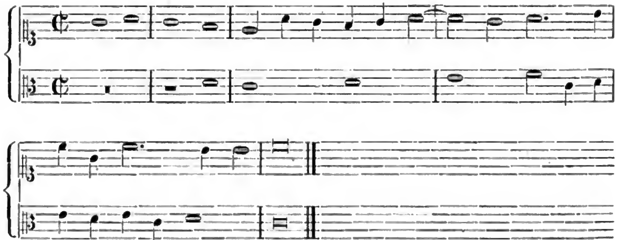
g — a — hc — d — e
e — d — ch — a — g

Es folgt hier ein Beispiel vom Umfang einer Octave:
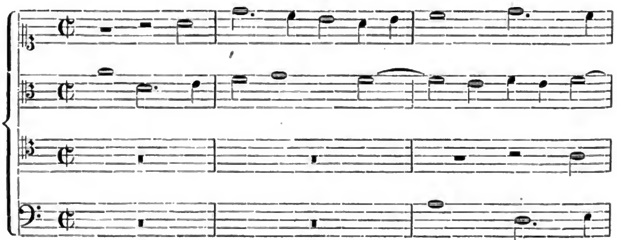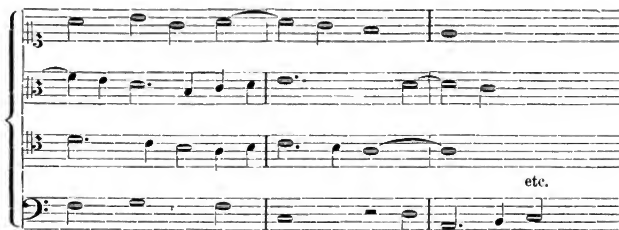




Es folgt ein anderes Beispiel von kleinerem Umfange:



Nicht allein ältere sondern auch neuere Tonsetzer haben häufig der Mannigfaltigkeit und Abwechselung wegen in ihren Fugen das Thema auch in der Verkehrung auftreten lassen; bisweilen gleich zu Anfang, bisweilen erst im Verlauf des Stückes. Als ein Beispiel mehrfach angewandter verkehrter Nachahmungen nennen wir den im Anhange unter No. 2 gegebenen zweistimmigen Satz von Orlando Lasso *Discedite a me omnes.*

Wie man aus den obigen übereinandergesetzten Tonreihen sehen kann, wird sich eine genaue Nachahmung am besten und leichtesten in der dorischen Tonart herstellen lassen. Ich setze hier den Anfang einer Fuge in der dorischen Tonart her, dessen Fortsetzung und Ausarbeitung dem Schüler überlassen bleibt.





Wie man sieht lassen sich auch hier die bei der Beantwortung des Themas aufgestellten Regeln berücksichtigen, nach welchen sich Tonica und Dominante entsprechen. Der Alt beginnt sein Thema mit dem Quintensprunge *a-d* abwärts und der Sopran antwortet mit dem Quartensprunge *a-d* aufwärts.

Vom Canon.

Fux behandelt in seinem *Gradus ad Parnassum* den Canon gar nicht, während ihn fast alle neueren Theoretiker als ein nothwendiges Vorbereitungs-Studium zur Fuge ansehen. Ich kann mich nicht der neueren Ansicht anschliessen und halte zwar für einen bereits im Contrapunkt und in der Fuge gewandten seine Uebung für ganz nützlich und bis zu einem gewissen Punkt hin auch für nothwendig, keineswegs aber für die Fuge besonders förderlich. Der Canon hat mit der Fuge nur das eine gemein, dass in ihm die Nachahmung zur Anwendung kommt, aber in einer durchaus anderen Weise. Während in der Fuge eine oder mehrere freigewählte Sätze, Themen, mit Hülfe der Nachahmung bald in dieser, bald in jener Stimme auftreten und von den andern Stimmen auf die mannigfaltigste Weise contrapunktisch begleitet werden, so dass durchaus in Nichts die Erfindung des Componisten beschränkt, sondern im Gegentheil erweitert und er nur daran gewöhnt wird, sich einer schönen natürlichen und der mehrstimmigen Musik durchaus angemessenen Form unterzuordnen, — so ist dagegen der Canon die nackte Nachahmung selbst.
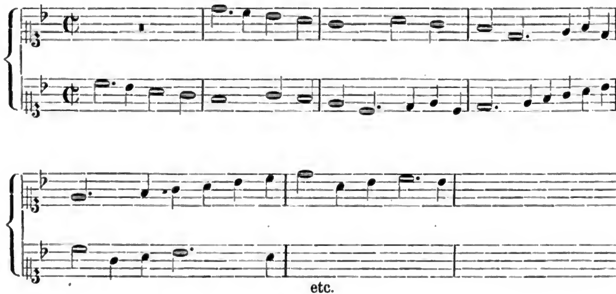
Unter Canon versteht man nämlich ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, in welchem sich die Stimmen ununterbrochen vom Anfang bis zum Ende, Ton für Ton, nachahmen. Es ist also hier der Gang der zweiten (und aller folgenden) Stimmen gänzlich bedingt durch die erste. Um ein solches, zunächst zweistimmiges, Stück zu machen, schreibt man zuerst die erste

Stimme bis zum Eintritt der zweiten hin, schreibt dann genau dieselben Noten in der zweiten nach und setzt hierauf in der ersten einen beliebigen Contrapunkt hinzu, z. B.

Dieses Stückchen Contrapunkt (im obigen Beispiel zwei Takte) wird nun wiederum Note für Note in die andere Stimme übertragen, wozu alsdann die erste einen neuen passenden Gesang anhebt. Alsdann schreibt man wieder diesen Gesang in die zweite und fährt so lange mit dieser Arbeit fort, bis man den Canon für lang genug hält oder sich eine passende Gelegenheit zu einem Schluss findet, z. B.

Ebenso kann man drei und mehr Stimmen folgen lassen. Wie man jedoch leicht einsieht, ist der Canon, je vielstimmiger er ist, auch desto schlechter. steifer und unbrauchbarer für ein wirkliches Kunstwerk, wesshalb er auch nur höchst selten eine mehr als zweistimmige Anwendung gefunden hat.

Der Canon kann, wie jede andere Nachahmung, auf jedem beliebigen Intervall stattfinden. Es giebt daher Canons im Einklang, in der Secunde, in der Terz u. s. w. Des Beispiels wegen folgt hier der Anfang eines Canons in der Secunde:



Der Canon ist namentlich von den Componisten des vorigen Jahrhunderts, welche unmittelbar der grossen Händel-Bach'schen Epoche folgten, (von Kirnberger, Fasch u. a.) zu allerlei kleinen Kunststückchen benutzt worden; man hat ihn in den mannigfaltigsten Formen (z. B. in der geraden Bewegung, in der Gegenbewegung, drei-, vier- und mehrstimmig) erdacht, ihn dann ohne Schlüssel, ohne Angabe des Eintrittes der nachfolgenden Stimmen, auch ohne das Intervall zu nennen, in welchem dieselben kommen sollten u. s. w. auf einem System notirt und ihm alsdann den Kunstgenossen gleichsam als ein musikalisches Räthsel vorgelegt. Hierin bestand in jener Zeit seine Hauptanwendung.*)

Ein Canon, wie die obigen, in welchem die Stimmen sich in der einfachsten Weise Note für Note nachahmen, nannte man *Canon simplex per motum rectum*, wobei dann noch näher bestimmt wurde, in welchem Intervall dies geschah. Geschah dagegen die Nachahmung in der Gegenbewegung so hiess er *Canon simplex per motum contrarium.* Ausserdem hatte man noch den *Canon per augmentationem,* in welchem die zweite Stimme doppelt so grosse

*) Noch viel künstlichere Canons, als die der genannten Zeit, haben die Componisten des XV. Jahrhunderts angefertigt. Ich verweise auf die berühmte *Fuga quatuor vocum ex unica* von Pierre de la Rue, welche ich entziffert in meinen Mensuralnoten pag. 62. mitgetheilt habe. Glarean, Seb. Heyden u. a. haben mehrere dergleichen Stücke in ihren Schriften.

Noten als die erste sang; auch dieser konnte *per motum rectum* oder *per motum contrarium* sein. Im *Canon per diminutionem (per motum rectum* und *per motum contrarium)* sang die zweite Stimme halb so kleine Noten als die erste. Ausserdem hatte man noch den sogenannten krebsgängigen Canon *(Canon cancrizans)* in welchem die zweite Stimme genau die Noten der ersten, aber von hinten gelesen sang (eine sehr unnütze Spielerei). Ausführliches über diese Dinge giebt Marpurg in seiner Abhandlung von der Fuge, zweiter Theil, Berlin 1754. Auch in Dehn's Lehre vom Contrapunkt ist einiges hierüber gesagt.

Alle Formen des Canons können für sich allein zwei- drei- und mehrstimmig gesetzt werden, oder, was das bessere ist, nur zweistimmig mit Begleitung anderer nicht am Canon theilnehmender Stimmen. Dieselben können nun entweder einen ganz freien Contrapunkt dazu machen, oder sie imitiren fugenähnlich den Gang des Canons. In letzter Weise haben ihn häufig die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts angewandt. Es folgt als Beispiel ein fünfstimmiges *Agnus Dei* von Ludovico Vittoria aus seiner *Missa quarti toni*, in welchem die beiden obersten Stimmen, zwei Soprane, einen gewöhnlichen *Canon simplex per motum rectum in unisono* absingen, welcher von den drei tieferen Stimmen, dem Alt, Tenor und Bass in einer sehr kunstvollen Weise begleitet wird.

Canon A - gnus De - - - - - - - - i

A - gnus De -

A - gnus De - - - - - - i A - gnus De -

A gnus De - - - - - - i A

A gnus De -

qui tol - - lis pec - ca - ta mun - -

i, qui tol - lis pec -

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun —

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

di mi - se - re - re no - - -

ca - ta mun - di mi -

pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

di, pec - ca - ta mun - di

di, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

bis mi - se - re - re no -

se - re - re no - bis mi -

no - bis mi - se -

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

no - bis mi - se - re - re no -

bis mi - se - re - re no -

se - re - re no - bis mi - se -

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis

no - bis mi - se - re - re mi -

bis, no - bis, mi - se - re - re

bis no - — — bis.

re - re no - — — bis

— se - re - re no - bis.

no - — — bis.

Eine Bearbeitung des Canons in der hier vorstehenden Weise ist von grosser Wirkung und ist von den Alten oft angewandt worden. Wir finden den Canon aber auch oft zwischen zwei Mittelstimmen, auch auf anderen Intervallen, namentlich auf der Quarte und der Quinte. So enthält z. B. die berühmte im Uebrigen vierstimmige Messe *Dies sanctificatus* von Palestrina einen fünfstimmigen Schlusssatz, in welchem Tenor und Alt einen Canon in der höheren Quarte singen. Die ebenfalls vierstimmige Messe *Veni sponsa Christi* desselben Meisters schliesst mit einem fünfstimmigen Stück, in welchem der Sopran und eine Tenorstimme einen Canon in der Octave haben, und so viele andere.

Es sei hier beiläufig bemerkt, dass die älteren Componisten ihren grösseren Werken sehr häufig beim Schluss noch eine fünfte Stimme hinzugefügt haben, auch ohne Canon: als Beispiel führe ich die Messe *Iste confessor* von Palestrina an. Man sieht, dass die Alten stets darauf bedacht waren, zum Schluss hin die Harmonie durch Vollstimmigkeit und künstliche Form interessanter zu machen und so die Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln.

Vom mehrstimmigen Satz.

Alle mehr als vierstimmige Musik bezeichnet man im Allgemeinen, abgesehen von der Anzahl ihrer Stimmen mit dem Ausdruck mehrstimmig, vielstimmig, polyphon. Der letzte Ausdruck wird allerdings von den

neueren Theorethikern in einem anderen Sinne gebraucht. Dieselben unterscheiden nämlich eine homophone und polyphone Schreibart. Unter ersterer begreifen sie alle solche Musikstücke, welche hauptsächlich nach der ersten Gattung des Contrapunktes *nota contra notam* componirt sind, dagegen unter polyphoner alle Fugen und solche Sätze, in welchen die Stimmen sich durch einen verschiedenen Rhythmus mehr einzeln bemerklich machen. Die Zeit, in welcher dies Wort zuerst in dem neueren Sinne gebraucht ist, dürfte sich schwerlich ermitteln lassen, jedenfalls ist es nicht viel vor Anfang dieses Jahrhunderts geschehen. In älteren Schriftstellern und Lexicis findet man das Wort höchst selten gebraucht, und da wo es citirt wird, steht es in seiner eigentlichen und natürlichen Bedeutung, wie z. B. bei Walther mus. Lexicon, 1722, wo es heisst: *Polyphonium* ist eine vielstimmige Composition. Koch giebt schon die neuere Erklärung (mus. Lexicon, Frankfurt a. M. 1802). „Unter polyphonischer Schreibart versteht man ein Tonstück, in welchem „mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten.“ Und in dem Artikel Hauptstimme heisst es: „Von dem Dasein einer oder mehrerer „Hauptstimmen hängt diejenige Verschiedenheit einer Composition ab, welche „von einigen Tonlehrern durch die Ausdrücke homophonische und polypho-„nische Schreibart unterschieden wird.“ Ganz abgesehen aber davon, dass in einem jeden mehrstimmigen Gesange die Stimmen melodisch, also selbständig geführt werden sollen und dass es, wenn es auf die verschiedene rhythmische Bewegung der einzelnen Stimmen ankommt, unendlich viel Stücke geben wird, in denen die einzelnen Stimmen für die sogenannte homophone Schreibart zu selbständig und für die polyphone zu ruhig erscheinen, so ist der Ausdruck aber auch deshalb unpassend gewählt, weil man dann aus Consequenz gezwungen ist, einen rein zweistimmigen Satz, eine Fuge oder ein Duett (ohne jede Begleitungstimme), polyphon zu nennen; da dieser Ausdruck die wörtliche Uebersetzung von vielstimmig ist, in welchem ursprünglichen Sinne wir ihn hier gebrauchen.

Bei den Alten stand die polyphone Musik in grossem Ansehn. Von der bedeutenden Anzahl von Werken, die im sechzehnten Jahrhundert von einem Palestrina, Orlando Lasso u. a. componirt sind, ist gewiss die grössere Hälfte mehr als vierstimmig. Die neuere Musik hat sich von dieser Schreibart immer mehr zurückgezogen und ist auch dann, wenn sie mehr Stimmen zu ihrem Zwecke nöthig hat, z. B. in achtstimmigen Doppelchören selten achtstimmig, sondern lässt, wenn alle zusammen wirken sollen, mehrere wieder in eine zusammen fliessen, so dass man nur sehr selten einen mehr als vier- oder fünfstimmigen Satz zu hören bekommt. Diese Freiheit finden wir schon bei Bach, Händel und ihren Zeitgenossen. Die grossen Doppelchöre in der Matthaeuspassion sind fast durchgängig vierstimmig, ebenso der Doppelchor im Händelschen Samson „Ehret auf seinem ewigen Thron“ und manche Sätze

in dem Oratorium „Israel in Egypten". In manchen anderen Werken führen jedoch diese Meister die Stimmen obligat weiter. Die Alten waren hierin aber ganz streng. In ihren polyphonen Sätzen wurde eine jede einzelne Stimme, mochten es deren noch so viel sein, als ein selbständiges Wesen betrachtet, dessen Individualität sich nicht mit der einer anderen vermischen konnte und durfte. Durch diese consequente Durchführung erreichten sie eben jenen bewundrungswürdigen Voll- und Wohlklang, dieses mächtige Anschwellen der Tonmasse, wenn sich immer mehr der vorhandenen Stimmen am Gesange betheiligen, mit einem Worte, jene Klangeffecte, wie wir sie in den späteren Zeiten vergeblich suchen.

Bei den folgenden kurzen Betrachtungen der verschiedenen mehrstimmigen Schreibarten wird nur von Compositionen mit lauter obligaten Stimmen die Rede sein.

Durch die Bearbeitung des Canons sind wir gleichsam von selbst auf den mehrstimmigen (und zwar zunächst auf den fünfstimmigen) Satz geleitet worden. Für alle, welche vier Stimmen mit Sicherheit führen können, hat die mehrstimmige Schreibart keine zu grossen Schwierigkeiten. Am besten wird man hier durch gute Muster lernen, d. h. durch Partiturenlesen, durch Hören und Singen guter Werke und vor Allem dadurch, dass man selbst einem Chore dergleichen Stücke einstudirt. Was den Satz selbst anbetrifft, so sind die Gesetze im Ganzen dieselben wie bei der vierstimmigen Schreibart; man hat hier ebenso sehr wie dort auf einen fliessenden Gesang der einzelnen Stimmen zu achten, und nur beim Gebrauch der geraden Bewegung in eine vollkommene Consonanz kann man sich einige Freiheit mehr erlauben. Auf zwei wichtige Dinge jedoch wollen wir noch aufmerksam machen:

1. Eine Regel, welche die Alten mit grosser Strenge beobachtet haben: Wenn mehr als vier Stimmen zu gleicher Zeit singen, so darf die Harmonie niemals aus einer leeren Quinte, Terz oder Sexte bestehen, sondern es müssen stets volle Dreiklänge oder Sextenaccorde oder dieselben durch einen Vorhalt aufgehalten, dargestellt werden.

2. Da von den vier durch ihren natürlichen Umfang unterschiedenen Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) eine oder mehrere mehr als einfach genommen werden müssen, z. B. zwei Soprane, zwei Tenöre u. dgl., so muss man durchaus solchen zwei gleichen Stimmen auch einen möglichst gleichen Umfang zukommen lassen. Es ist z. B. von einer sehr schönen Wirkung und gewährt einen eigenthümlichen Reiz, wenn von zwei Sopranstimmen keine von beiden nach modernen Begriffen ein sogenannter erster Sopran ist, sondern beide von ganz gleichem Umfange sich übersteigen und bald diese, bald jene die höhere ist; und dasselbe ist auch bei einer doppelten Mittelstimme oder doppeltem Basse geboten, weil nur dadurch der Umfang einer jeden Stimme gut benutzt werden kann.

Der fünfstimmige Satz.

Der fünfstimmige Satz hat eine der vier natürlichen Stimmen doppelt. Als Uebung hierin kann man zunächst Choralmelodien mit zwei Tenor- oder zwei Altstimmen aussetzen; wie z. B. den folgenden Anfang des Chorales „Ach bleib mit deiner Gnade:“

Ach bleib mit dei - ner Gna - de bei uns, Herr Je - su Christ

etc.

Die Beispielsammlung enthält zwei fünfstimmige Stücke, worauf wir den Leser verweisen. Beides sind Meisterwerke in ihrer Art:

1. Ein rhythmischer Choralsatz von Johann Eccard über die Melodie „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.“ Der Sopran hat den *Cantus firmus* zu singen, welcher von den vier anderen Stimmen theils in der ersten Gattung des Contrapunktes *(nota contra notam)* theils in freien Imitationen begleitet wird.

2. Eine Motette *O crux benedicta* von Gondimel, dem Lehrer Palestrinas.

Der sechsstimmige Satz.

Der sechsstimmige Satz kann bestehen aus 1 Bass, 2 Tenören, 1 Alt und 2 Sopranen — oder 2 Bässen, 2 Tenören, 1 Alt und 1 Sopran — oder 1 Bass, 2 Tenören, 2 Alt und 1 Sopran und noch anderen Combinationen, von welchen man aber denen den Vorzug giebt, in welchen die hohen Stimmen kein zu grosses Uebergewicht haben. Eine Verbindung von 2 Sopranen und 2 Alten mit 1 Tenor und 1 Bass oder gar 3 Sopranen mit 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass ist weniger zu empfehlen. Man kann nun die sechs Stimmen als eine Masse betrachten und sie wie den vierstimmigen Satz entweder im gleichen Contrapunkt oder fugirt behandeln — oder sie, und dies ist die gewöhnlichere
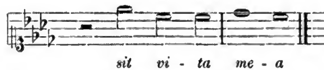
und auch wirkungsvollere Art, in Gruppen theilen, welche abwechselnd oft sich nachahmend singen und sich dann wieder zu einem vollen sechsstimmigen Chore vereinigen. Auf diese Weise lassen sich sehr schöne Klangwirkungen erzielen.

Zunächst wollen wir das in der Beispielsammlung mitgetheilte kurze *Kyrie eleison* aus einer sechsstimmigen Liturgie des Verfassers einer näheren Betrachtung unterziehen:

Die Anordnung in diesem Stücke ist folgende: die Stimmen treten nicht alle sechs mit einem Male ein, sondern haben sich zunächst in zwei dreistimmige Chöre getheilt, von denen der höhere aus zwei Sopranen und einem Tenor, der tiefere aus dem Bass, dem zweiten Tenor und dem Alt besteht. Der tiefere beginnt mit dem *Kyrie* und der höhere folgt nach einer ganzen Note imitirend nach. Hierauf vereinigen sich die drei Oberstimmen (2 Soprane und Alt) wiederum zu einem Chor und singen allein das *eleison* weiter, worauf Takt 5 die drei Unterstimmen mit demselben Satz die oberen ablösend und nachahmend eintreten. Diese drei führen zunächst den Satz allein weiter, aber von den drei Oberstimmen tritt eine nach der anderen wieder hinzu, so dass nun Takt 8 und 9 alle sechs sich zu einem allgemeinen Schluss vereinigen. Auf dem Schlusston beginnt aber schon der Bass den zweiten Satz *Christe*, welchen der erste Sopran genau nachahmt. Die vier Mittelstimmen singen das *eleison* allein weiter und leiten wieder zum *Kyrie eleison* über, welches mit dem Anfang genau übereinstimmt und nur einen länger ausgedehnten Schluss hat.

Als ein Muster des sechsstimmigen Satzes ist die in der Beispielsammlung mitgetheilte Motette von Palestrina *O Domine Jesu Christe* anzusehen. Der vollständige Text ist dieser: *O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum, te deprecor, ut tua vulnera sint remedium animae meae, morsque tua sit vita mea.* Die Tonart des Stückes ist mixolydisch, hier aber nach *Es* mit der Vorzeichnung von vier Been transponirt. Die beiden Tenöre, Alt und zweiter Sopran beginnen allein den Gesang mit den ersten Worten *O Domine Jesu Christe.* Im fünften Takt tritt der erste Sopran und der Bass mit denselben Worten hinzu, so dass nun der Satz sechsstimmig weiter geführt wird. In dem ersten vierstimmigen Gesange hatte der erste Tenor die tiefste Stimme; die Melodie desselben wird nun vom Bass in der tieferen Quarte nachgeahmt. Bei den Worten *adoro te* ist der Gesang wieder vierstimmig und ebenfalls hat der erste Tenor die tiefste Stimme. Auch diesen Gang ahmt der nun einsetzende Bass, aber in der tieferen Quinte, nach. Bei den folgenden Worten *in cruce vulneratum* gruppiren sich die Stimmen anders und bilden zwei dreistimmige Chöre von verschiedener Höhe, von denen zunächst der höhere, bestehend aus dem ersten Tenor und den beiden Sopranstimmen, zu singen anfängt; auf der Schlussnote setzt

der andere tiefere, bestehend aus dem Bass, dem zweiten Tenor und dem Alt, ein und ahmt genau dem ersten Chor in der Unterquinte nach. Bei dem Wort *felle* sind alle sechs Stimmen zusammen; der zweite Tenor, welcher indess dies Wort garnicht ausgesprochen hat, sondern die Schlusssylbe des vorigen Satzes *„tum“* aushält, pausirt hierauf, so dass die Worte *et aceto potatum* von nur fünf Stimmen vorgetragen werden, welche sich nun zu einem halben Schluss auf dem Dreiklang *f-a-c* vereinigen. Nach einer allgemeinen Pause von einer ganzen Note setzen hierauf alle sechs Stimmen mit dem *Te deprecor* ein; bei den folgenden Worten *ut tua vulnera sint remedium* sind wieder nur vier gleichzeitig beschäftigt, bis auf dem bedeutungsvollen *morsque tua* alle wieder vereinigt werden. Hierauf wérden die Schlussworte *sit vita mea*, theils dies Thema durchführend:



theils in freiem Contrapunkt mehrfach wiederholt, bis sich alle sechs zu einem volltönenden wirkungsvollen Schluss auf den Dreiklängen *As-Es* vereinigen.

Der siebenstimmige Satz.

Die Verbindung von sieben Stimmen ist im Ganzen selten angewandt worden; eine sehr wirkungsvolle Combination ist z. B. die von zwei Bässen, zwei Tenören, einem Alt und zwei Sopranen; aber auch andere Verbindungen sind nicht weniger gut. Die Behandlung ist ähnlich der der sechsstimmigen, nur dass man durch die noch grössere Stimmenzahl noch mehr Mannigfaltigkeit und Abwechslung in die sich gegenübergestellten Chöre bringen kann. Als ein Beispiel siebenstimmigen Satzes führe ich den Schlusssatz der sechsstimmigen Messe *Vidi speciosam* von Vittoria an, welchem ein Canon in der Unterquinte, zwischen einer Sopran- und einer Altstimme, zu Grunde liegt. Genannte Messe ist herausgegeben von Proske im *Selectus novus missarum Pars I*, Regensburg 1855 pag 171—202.

Der achtstimmige Satz.

1. Gewöhnlich richtet man den achtstimmigen Satz so ein, dass man zwei gleiche vollständige vierstimmige Chöre von Bass, Tenor, Alt und Sopran gegenüberstellt, welche theils abwechselnd, theils zu einem achtstimmigen Gewebe vereinigt zusammensingen. Stücke in dieser Weise sind nicht selten, wir erinnern nur an das berühmte *Stabat mater dolorosa* von Palestrina. Ein sehr schönes Beispiel in dieser Gattung der achtstimmigen Schreibart ist die in dem Anhange mitgetheilte Motette *Fratres ego enim* desselben Meisters.

2. Die Alten setzten aber auch häufig die Stimmen so zusammen, dass der eine der beiden Chöre aus höheren Stimmen als der andere bestand, z. B. **Chor I**: Sopran 1 und 2, Alt 1 und Tenor 1, **Chor II**: Alt 2, Tenor 2, Bass 1 und 2.

3. Man kann den achtstimmigen Satz aber auch ähnlich dem sechs- und siebenstimmigen einrichten, indem man bald diese, bald jene Stimmen zu einem Chore vereinigt. Ein Beispiel zu dieser Gattung ist die in der Sammlung mitgetheilte Motette „So wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser" vom Verfasser. Ein anderes Beispiel, wenn auch in freierer Schreibweise ist das berühmte achtstimmige *Crucifixus etiam pro nobis* von Antonio Lotti.

Es ist bekannt, dass die Alten mit noch weit mehr als acht Stimmen gearbeitet haben; wir besitzen, namentlich aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine grosse Anzahl zehn-, zwölf-, sechzehn-, vierundzwanzig- ja selbst achtundvierzigstimmiger Compositionen. Diese allzugrosse Anhäufung von Stimmen ist aber, wenn man streng bei den in diesem Buche aufgestellten Regeln über die Reinheit der Harmonie bleibt, nicht von besonders künstlerischem Werth. Keinesweges wollen wir hier mit acht oder zehn Stimmen eine Gränze für die Mehrstimmigkeit ziehen, sondern wir meinen nur, dass in einem zwölf oder sechzehnstimmigen Satz eine grössere Freiheit in der Behandlung der Dissonanzen herrschen muss, als es bisher gestattet war, wenn die Wirkung gut sein soll. Denn da nach der Regel eine Dissonanz nicht verdoppelt werden darf, so müssen, wenn in einem sehr vielstimmigen Satze alle Stimmen zusammen singen sollen, die Dissonanzen entweder ganz vermieden werden oder es wird die eine Dissonanz singende Stimme gegen das Uebergewicht der übrigen consonirenden Töne so schwach sein, dass sie nicht ihre erwünschte Wirkung thut. Aus diesem Grunde eignet sich die grosse Vielstimmigkeit vielmehr für eine freiere Schreibart, in welcher man es mit der Auflösung der Dissonanzen nicht so genau zu nehmen braucht. Man kann z. B. recht gut die Dissonanz in zwei Stimmen legen und der einen eine regelmässige und der anderen eine unterbrochene Auflösung geben, u. dgl. m. Hiermit schliessen wir die Betrachtungen über polyphone Tonsätze.

Vom Unterlegen der Worte.

Neben den eigenen Arbeiten im Contrapunkt ist es für einen angehenden Componisten eine sehr gute Uebung, wenn er sich Werke guter Componisten des sechzehnten Jahrhunderts, Palestrina, Orlandus und anderer selbst in Partitur setzt, und zwar wo möglich aus den alten Originaldrucken. Er

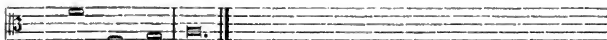
wird einmal sich hierdurch eine grosse Sicherheit im Partiturlesen aneignen, andererseits aber auch mit guten classischen Werken bekannt werden und manche Eigenthümlichkeiten jener Zeiten kennen lernen, auf welche hier einzugehen weniger Gelegenheit war. Hierzu gehört nun zunächst eine gründliche Kenntniss der alten Mensuralnoten, wie ich sie in meinem Buche über diesen Gegenstand: die Mensuralnoten des XV. und XVI. Jahrh., Berlin 1858, erläutert habe. Von einer ebenso grossen Wichtigkeit ist es dann aber, dass man die Textworte auf eine angemessene Weise unter die Noten zu legen weiss. In den alten Notendrucken sind die Worte höchst selten mit der Genauigkeit unter die Noten gestellt, wie in neueren Stimmen. Namentlich in den ältesten Drucken bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts finden wir sie ganz ohne Rücksicht auf ihren Platz nur unter das Liniensystem gedruckt und die Sänger, welche in der damaligen Zeit gründlich gebildete Musiker und oft sogar in der Composition erfahren waren, mussten sie nach ihrem eigenen Urtheile auf die darüberstehenden Noten vertheilen. Gewiss hatten die Alten hierüber bestimmte Regeln, wenigstens wurden die angehenden Sänger und Musiker von ihren Lehrmeistern hierin sorgfältig unterrichtet. So erzählt Adrian Petit Coclicus, ein Schüler des berühmten Josquin des Près in seinem *Compendium musices* (Nürnberg 1552) dass der letztere bei seinem Unterrichte zunächst auf eine gute Aussprache und richtige Unterlegung der Textesworte gesehen habe und dass er erst dann seinen Schülern, wenn sie hierin sicher gewesen, die Regeln gelehrt habe, zu einem *Cantus firmus* eine zweite Stimme zu setzen. *Cum autem videret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere et textum suo loco applicare docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem cum his speciebus.* Eine besondere Belehrung hat er uns leider über diesen Gegenstand nicht hinterlassen; da aber allmählig die Componisten selbst anfingen darauf zu sehen, dass die Noten in dieser Beziehung genauer gedruckt würden, so haben wir schon aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, namentlich von einigen Werken des Orlandus mehrfache Ausgaben, in denen die Worte auf das sorgfältigste untergelegt sind. Aus diesen lassen sich die Grundsätze, welche die Alten hierbei leiteten mit Sicherheit nachweisen. Die Kenntniss derselben ist aus mehrfachen Gründen für einen Musiker, der sich mit Vocalmusik beschäftigt, nützlich. Einmal der alten Gesänge selbst wegen und für die Beurtheilung neuerer Ausgaben älterer Kirchenmusik, welche sehr oft in diesem Punkte fehlerhaft und ungenau sind. Der einzige mir bekannte Herausgeber, der bei seinen Arbeiten hierin mit Sorgfalt und Sachkenntniss verfuhr, war S. W. Dehn; denn selbst Ausgaben von verbreitetem Rufe, die in manchen anderen Beziehungen viel Anerkennenswerthes enthalten, sind in der Textunterlage inconsequent. So ist z. B. die schöne und reichhaltige Sammlung, welche von Proske in

Regensburg unter den Namen *Musica divina* veranstaltet wird und nach Verdienst von Seiten der katholischen Kirche unterstützt wird, leider in Bezug auf diesen Punkt (und ebenso in dem willkührlichen Gebrauch der Schlüssel) keinesweges zu loben. Zweitens kann aber auch ein moderner Componist von den Alten sehr viel lernen, da sich zeigen wird, dass dieselben bei ihrer Textunterlage die grösste Rücksicht sowohl auf die Hörenden als auf die Ausführenden nahmen. Auf die Hörenden, dass dieselben im Stande waren die Worte zu verstehen und auf die Ausführenden, dass diese auch die nöthige Zeit und vollen Athem besässen, deutlich aussprechen zu können. Auf beides ist in neueren Gesangcompositionen nicht immer die nöthige Sorgfalt verwandt worden, und namentlich hat sich durch das Mendelsohnsche Vorbild in aller neuester Zeit eine solche Ueberhäufung der Noten mit Textsylben eingeschlichen, dass der fliessende Gesang der einzelnen Stimmen sehr zerrissen und dem Zuhörer das Verständniss der Worte bedeutend erschwert wird.

Ehe wir nun zu den eigentlichen Regeln kommen, müssen wir Einiges über die in der alten Mensuralnotation vorkommenden Ligaturen bemerken. Wer die Notenschrift des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts kennt, weiss, dass die grösseren Notengattungen, die *Longa Brevis* und *Semibrevis* in Notengruppen zusammengezogen werden konnten, welche man Ligaturen nannte. Dieselben kamen in den älteren Drucken oft in grosser Ausdehnung vor. Ueber den höchst eigenthümlichen, aus den ältesten Zeiten der Mensuralmusik herübergekommenen und von den einfachen Noten sehr abweichenden Werth dieser Ligaturen, habe ich a. a. O. weitläuftig gesprochen. Der Zweck dieser Figuren war jedenfalls, die auf Einer Sylbe zu singenden Töne auch dem Auge vereint darzustellen. *Ut autem notulae aptius verborum syllabis cohaererent, aptarenturque, inventae sunt notarum colligationes, quas nunc ligaturas vocant (Glar. Dod. Lib.* III. *cap.* II. *de notarum ligaturis).* Wenn wir nun solche verbundene Noten in unsere Partitur eintragen, so dürfen wir hiernach dieselben nicht durch die Worte zerreissen, sondern müssen sie als Melisma für Eine Sylbe ansehen, z. B.
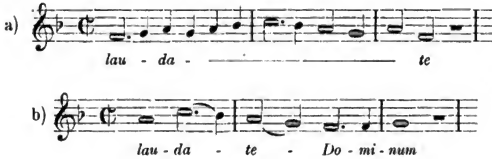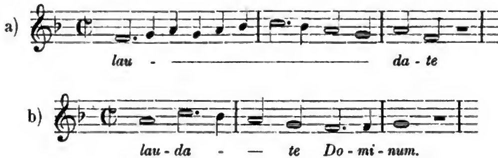






Da die Ligaturen aber nicht in allen, sondern nur in den grösseren Notengattungen anwendbar waren, und gerade die kleineren ihrer Natur gemäss weit häufiger zu Melismen benutzt wurden, so gewähren dieselben nur wenig Anhalt für eine richtige Wortunterlage. Hierzu kommt noch, dass die Alten aber überhaupt in ihrer Bezeichnungsweise nicht immer consequent verfahren sind. Wir werden häufig in älteren Drucken finden, dass ein Fugenthema (welches in allen Stimmen offenbar dieselbe Wortunterlage verlangt) in dem einen Stimmbuch mit Ligaturen, in dem anderen ohne solche geschrieben ist. Wir gehen nun zu den einzelnen Regeln über.
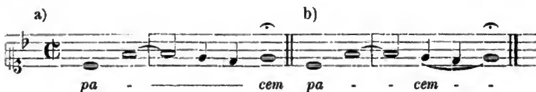
1. Da das Aussprechen der Consonanten und das Verändern der Mundstellung nicht ohne, wenn auch noch so kleinen, Zeitverlust geschehen kann, so liessen die Alten, wenn mehrere Noten auf einer Silbe standen, nur nach den grösseren Notengattungen (ganzen und halben Noten) niemals aber nach einer Viertelnote aussprechen. Hiernach wäre es z. B. nicht richtig so zu singen:



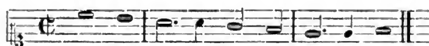
Wenn also ähnliche Stellen in älterer Musik vorkommen, müssen wir die Worte so unterlegen:



Nach dieser Regel muss man auch die häufig bei Schlussfällen vorkommende Wendung behandeln und nicht wie im folgenden Beispiel a, sondern wie bei b die Worte unterlegen:



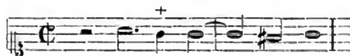
2. Dagegen trugen die Alten niemals Bedenken, einem einzeln stehenden Viertel eine kurze Sylbe zu geben:
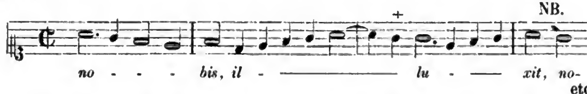


3. Schon im ersten Theile pag. 97 machten wir darauf aufmerksam, dass die Alten grosse Rücksicht darauf genommen haben, dass dem Sänger bequeme Zeit zum Athemschöpfen gelassen würde. Damit aber durch das Athemholen an gewissen Stellen, wo der Componist besonders eine Verbindung der Töne für nöthig hielt, der Fluss der Melodie nicht zerrissen würde, setzte er nicht selten vor eine längere, bisweilen auch vor eine kürzere Note, ein Viertel von derselben Tonhöhe, in der Weise, wie die mit a und b bezeichneten Stellen sehen lassen:



Zwischen zwei solchen auf derselben Tonstufe stehenden Noten muss der Sänger durchaus Athem holen. Die erste Note, das Viertel, ist nur hingesetzt, damit der Fluss von dem vorhergehenden Ton zum folgenden (also in der ersten Stelle von *d* nach *c* abwärts) nicht zerrissen wird, und dann erst, wenn der Sänger den zweiten Ton gleichsam übergleitend hat hören lassen, dann erst darf er zum Athemschöpfen loslassen. Auf ein solches Viertel ist es verboten, eine besondere Sylbe zu setzen, und ebenso unmittelbar nach einem solchen auszusprechen. Gegen diese wichtige Regel finden wir häufig in neueren Ausgaben gefehlt. Proske legt in seinem *Selectus novus missarum* (nur des Beispiels wegen führe ich diese und die folgende Stelle an) pag. 50 so unter:



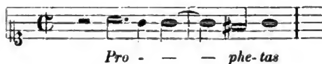
Ferner in der *Musica divina* II pag. 28 in der Palestrinaschen auch im Anhange dieses Buches mitgetheilten Motette *Dies sanctificatus illuxit nobis* so:



In dieser zweiten Stelle sind die Worte augenscheinlich schlecht behandelt;

bei dem NB. auf der vorletzten Note wird gegen Regel 1 gefehlt. Die ganze Stelle und noch einige folgende Noten müssen auf der ersten Sylbe des Wortes *nobis* gesungen werden. (Hierüber s. weiter unten No. 5).

In der ersten Stelle *Prophetas* muss so gesungen werden:
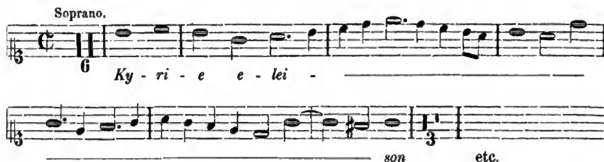


In einem solchen Falle zogen die Alten eine geringe Verletzung der Quantität der Sylben einer ungeschickten Wortunterlage vor. Hierüber werden unter Regel 7 noch einige Bemerkungen gemacht werden.

4. Die Wendung der Wechselnote



darf nur in Melismen vorkommen, darf also nicht durch Sylben zerstückelt werden.

5. In fugirten Sätzen finden wir, dass die Alten, in Rücksicht auf die später eintretenden nachahmenden Stimmen, die letzte (oder bei weiblichem Ausgange der Worte die vorletzte) Sylbe des unter das Thema gelegten Textes zu einem kürzeren oder längeren Melisma benutzten. Wollte man z. B. nach dieser Regel die pag. 230 mitgetheilte Fuge in der phrygischen Tonart mit Text versehen; (wir wollen hierzu die Worte *Kyrie eleison* wählen), so müsste dies so geschehen:



und so die ganze Fuge hindurch in allen Stimmen bei jedem neuen Einsatz des Themas.

Auf gleiche Weise ist der Anfang der in der Beispielsammlung mitgetheilten Motette *Dies sanctificatus illuxit nobis* behandelt; hier wird die vorletzte Sylbe „no“ weitausgesponnen. Eine solche Textbehandlung hat zum Zweck, dass man, während die erste Stimme gleichsam solfeggirt, deutlich die Worte der neu hinzutretenden verstehen kann. Man muss daher ja nicht solche einer Sylbe zugedachte Tonreihen durch eine unnütze Wortwiederholung zerreissen; man nimmt hierdurch der betreffenden Stimme einen schönen

fliessenden Gesang und verdunkelt ausserdem die Deutlichkeit der anderen Stimmen.

Auch gegen diese Regel ist in neueren Ausgaben oft gefehlt worden; man vergleiche z. B. die in der Beispielsammlung mitgetheite oben genannte Motette von Palestrina mit der Proske'schen Ausgabe in der *Musica divina II*, pag. 29 u. f.

In Bezug auf diese wichtige Regel wollen wir einen Blick auf die Componisten einer späteren Zeit werfen. Unter diesen finden wir, dass sich Händel, was Stimmführung und Wortunterlage anbetrifft, sehr oft, und vielmehr als sein grosser Zeitgenosse Seb. Bach, den Alten nähert. Die schöne Fuge im Messias, „*And with his stripes we are healed*“ (durch seine Wunden sind wir geheilet) verdankt ihre Klarheit, die auch einem in der Musik wenig bewanderten Laien auffallen muss, zum grossen Theil der meisterhaften Wortunterlage. Die Worte sind dem Thema untergelegt und die betreffende Stimme solfeggirt alsdann ganz nach der obigen Regel auf der vorletzten Sylbe bis zur folgenden Pause, z. B.

a.

And with his stripes we are hea - — —

b.

—— led, and with his stripes we are hea - —— etc.

Auf dem anderen mit b bezeichneten, häufig als Gegenthema durchgeführten Satze in Vierteln, wird ebenfalls, obgleich nicht durchgängig, auf dem *healed* solfeggirt.

Ausser an Deutlichkeit der Textworte gewinnt eine Fuge aber auch ungemein dadurch an Klangfülle, wenn nach dem Aussprechen der Worte die Stimmen nun einen durch keine Sylbeneinschnitte behinderten Strom von Tönen entwickeln können.

Wir wollen uns aber einer noch neueren Zeit zuwenden. Vergleichen wir mit dem Händelschen Meisterwerke z. B. die Fugen aus Mendelssohnschen Oratorien, so findet sich in dieser Hinsicht ein Rückschritt der Kunst, insofern durch grosse Sylbenüberhäufung und Wiederholung der Textworte und Mangel an Anwendung der Melismen oder Solfeggios der Ruhe und Klarheit geschadet wird. Wir wollen in Bezug hierauf z. B. den Chor No. 23 im Paulus (Partitur pag. 212) „der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christ,“ einer näheren Betrachtung unterziehen. An diese Worte schliesst sich eine lange weit ausgesponnene Fuge an: „denn alle Heiden werden kommen und

anbeten vor dir.“ Wie wir sehen, findet schon im Thema selbst eine Wortwiederholung statt:

Alto.
Denn al - le
Tenore.
Denn al - le Hei-den, al - le Hei-den werden kom-men, al-le

Denn al - le
Sopr.
Hei-den, al - le Hei-den wer-den kom - men, al - le Hei - den
Hei - den wer - den kom - men und an - be - ten vor

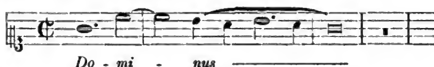
Hei-den, al - le Hei-den wer-den
wer - ——— den
dir, al - le etc.

Treten aber nun die Stimmen zusammen, schliesslich fünf, so hört man die aller verschiedenartigsten Sylben zu gleicher Zeit, so dass keine der vorhandenen Stimmen deutlich zu verstehen ist. Ganz an denselben Fehlern leidet die Fuge des Schlusschors „Lobe den Herrn meine Seele und was in mir ist seinen heiligen Namen.“ Ganz anders und von grosser Schönheit und tiefer Empfindung sind dagegen desselben Meisters langsame Chöre wie z. B. der Chor aus demselben Oratorium: „Siehe wir preisen selig“ u. a.

6. Das Thema einer Fuge, oder ein Satz, der in den verschiedenen Stimmen imitirt wird, muss jedesmal dieselben Worte und dieselbe Wortunterlage haben, vor allen Dingen aber auf den ersten Noten, weil sich diese am meisten dem Gehöre einprägen.

7. Aus den mitgetheilten Regeln geht hervor, dass die alten Componisten mit Sorgfalt auf Verständlichkeit der Textworte sahen. Denn wenn sie auch, was ihnen oft zum Vorwurf gemacht worden ist, hin und wieder nicht

genug Rücksicht auf die Quantität der Sylben genommen haben, so haben sie doch niemals gegen den Sinn der Worte verstossen. Ausnahmsweise gegen die Quantität legten sie die Sylben in einem solchen Falle unter, wie wir ihn z. B. unter Regel 3 kennen gelernt haben. Ferner nahmen sie es weniger genau bei syncopirten Noten, welche mit der unbetonten Zeit beginnend ebenso gut eine lange wie eine kurze Sylbe zulassen. Ebenso kann, ohne dass dadurch der Sinn gestört wird, eine kurze Schlusssylbe durch ein Melisma gedehnt werden. Folgende Behandlung des Wortes *Dominus* wird weder Ohr noch Verstand unangenehm berühren.

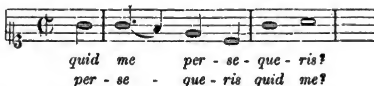


Aus dergleichen motivirten Unregelmässigkeiten — oder aus irgend einem anderen Grunde — haben nun manche Herausgeber älterer Musik den Schluss gezogen, dass die Wortunterlage in den alten Gesängen ganz gleichgültig sei und dass man darin ganz nach Belieben verfahren könne.

Durch solche Willkühr entstehen bisweilen Fehler gegen den Sinn der Worte und gegen die Quantität der Sylben, wie sie sich die alten Componisten niemals erlaubt haben: z. B. wenn in einer neueren Ausgabe der Motette von Clemens non papa: *Venit vox de coelo* das Wort *calcitrare* eine kurze vorletzte Sylbe *calcitrăre* erhalten hat, oder wenn statt dieser natürlichen Wortunterlegung:



folgende zwei angewendet werden, wo einmal aus „was verfolgst du mich“ wird: „was wirst du mich verfolgen“ und ein ander mal das *quid me* auf ungehörige Weise ans Ende gekommen ist:



so ist dies durchaus unstatthaft.

8. Da in allen grösseren Gesangwerken, Oratorien, Cantaten u. dgl, Fugen ein schöner Schmuck sind, so wollen wir noch einige Bemerkungen über die dabei zu treffende Wahl der Textworte und die Behandlung derselben folgen lassen. Vor allen Dingen gehört zu einer Gesangfuge ein den Worten nach kurzer, seinem Inhalt aber nach bedeutungsvoller Satz, welcher

eine mehrfache Wiederholung verdient. Sehr passend für eine Fuge sind daher Texte wie: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, „dass dein Name kund werde unter allen Heiden“, „durch seine Wunden sind wir geheilet“ und unzählige andere. Oft machen dergleichen Sätze ein Musikstück, einen Chor, für sich allein aus, oft sind sie mit anderen Worten verbunden, so dass man in der Mitte, oder am Ende — bisweilen auch am Anfang eines grösseren Musikstückes eine Fuge anbringen kann. Jedenfalls ist es aber besser, einen für die Fuge passenden Satz unfugirt zu lassen, als mit Gewalt zu langgedehnte oder zu unbedeutende Worte in eine Fuge hineinzuzwängen. Wenn wir in Bezug hierauf den oben angeführten Chor aus Mendelssohn's Paulus „denn alle Heiden, alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir“ betrachten, so wird man sich schwerlich mit der dort getroffenen Anordnung einverstanden erklären können. Mendelssohn legt seinem Thema, welches sehr häufig durchgeführt wird, nur die ersten und zwar unbedeutenderen Worte unter: „denn alle Heiden werden kommen.“ Die folgenden „und anbeten vor dir,“ in welchem die ganze Tiefe der Stelle beruht, verschwinden gänzlich, weil sie nur gelegentlich als Contrapunkt ohne bestimmte wiederkehrende Melodie, als Füllstimme, bald von dieser, bald von jener Stimme übernommen werden, und zwar so selten, dass z. B. der erste Sopran, die Oberstimme, nur ein einziges Mal gegen den Schluss hin diese Worte auszusprechen hat.

Die andere oben angeführte Fuge des Schlusschores „Lobe den Herrn meine Seele und was in mir ist, seinen heiligen Namen,“ lässt zwar im Ganzen die Worte deutlicher vernehmen, der Satz ist aber für ein Fugenthema viel zu lang. Will man dergleichen Texte als Fuge behandeln, so kann dies nur in Form der Doppelfuge geschehen. In dem erst genannten Stücke „denn alle Heiden werden kommen“ müsste zunächst ein erstes Thema diese ersten Worte ein- oder zweimal durchführen, und dann müssten die folgenden Worte „und anbeten vor dir“ als ein besonderes zweites Thema eingeführt werden. Und hierauf könnten beide Themen (im Contrapunkt der Octave oder der Duodecime erfunden) den Satz vereinigt zu Ende führen.

In dem anderen Beispiel könnten ebenfalls die Worte getrennt werden und ein erstes Thema die Worte „Lobe den Herrn meine Seele“ und ein zweites „und was in mir ist, seinen heiligen Namen“ übernehmen. Behufs der Behandlung solcher einen *Parallelismus membrorum* enthaltender Bibelstellen ist besonderer Fleiss auf die Doppelfuge zu verwenden.

Eine noch schlechtere Art, einer einfachen Fuge Worte unterzulegen, ist die, wenn man zum Text nicht einen einzelnen kurzen Satz wählt, welcher in den verschiedenen Durchführungen immer auf dieselbe Weise untergelegt werden kann, — sondern statt dessen einen aus mehreren Sätzen zusammengesetzten, vielleicht die Strophe eines Gedichtes u. dgl., und nun auf dem

Thema bald diese, bald jene Worte singen lässt. Ein Beispiel dieser Art ist ein Chor in Schillers Macht des Gesanges von Andreas Romberg. Der für die Fuge bestimmte Text besteht aus folgenden vier Versen:

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude mit Gigantenschritt,
Geheimnissvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt.

In der ersten Durchführung haben die Stimmen die erste Reihe („Wie wenn auf einmal u. s. w.") auf dem Thema zu singen; Bei den späteren Einsätzen sind ihm aber gewöhnlich die Worte „ein ungeheures Schicksal tritt" — zweimal, im Tenor und im Alt, auch „Geheimnissvoll nach Geisterweise" — untergelegt — beim letzten Auftreten des Thema im Sopran singt die Stimme sogar (weil der Satz ohne vorhergehende Pausen einsetzt) den schon einige Noten früher angefangenen Text weiter, ohne von dem Thema Notiz zu nehmen.

Ueber die moderne Fuge.

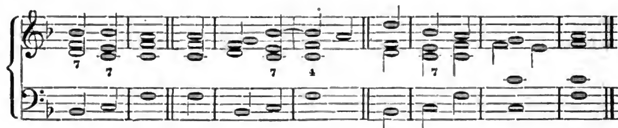
Wenn wir die heutige Musik mit jenem älteren Acapellagesang des sechzehnten Jahrhunderts vergleichen, so besteht der Unterschied hauptsächlich in Folgendem:

1. Die neuere Musik bindet sich nicht fest an die dem Anfange eines Musikstückes zu Grunde gelegte diatonische Tonreihe, sondern kann im Verlaufe desselben mit Hülfe der Versetzungszeichen in fremde überschreiten. Sie macht aber hierbei einen natürlichen Unterschied zwischen verwandten und entfernteren Tonarten, je nachdem die neuen Tonreihen mehr oder weniger aus denselben Tönen bestehen als die, von welcher man ausgegangen ist. Haben wir z. B. ein Stück in *C-dur*, so sind *G-* und *F-dur* die nächstverwandten Tonarten, in beiden ist nur eine Tonstufe von denen der *C*-Tonleiter verschieden: in *G* haben wir *fis* statt *f*, in *F* dagegen *b* statt *h*. Die Verwandschaft von *F-* und *G-dur* ist demnach schon um einen Grad entfernter. Wenn wir in der modernen Musik in einem Stücke in *C-dur* einen Schluss in *G* machen, so befinden wir uns schon hierdurch in einer anderen Tonreihe und können von hieraus wieder nach der nächstverwandten, nach *D* gehen und so auf mannigfaltige Weise (und auch durch andere Uebergänge) hin und her moduliren. Diese Freiheit besitzt aber das rein diatonische Geschlecht nicht; wir sind hier allerdings auch berechtigt mit Hülfe der ♯ und ♭ auf den verschiedenen Stufen einen Schluss zu machen (wie es oben gezeigt wurde) wir

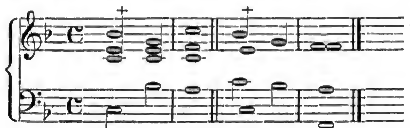
verlassen aber hierdurch niemals die ursprüngliche Tonleiter. Diese Freiheit übt auch auf die Beantwortung der Fugenthemata einigen Einfluss aus,

2. Es gestattet die neuere Melodie eine viel freiere Anwendung der Intervalle; man findet hier sogar chromatische Tonfolgen z. B. kleine Secunden, verminderte Septimen u. a. im Gebrauch und auch in Fugenthemen angewandt.

3. Die neuere Musik lässt noch abweichend von der alten gewisse dissonirende Tonverbindungen, die Septimenharmonieen mit ihren Umkehrungen zu, welche eine den consonirenden Intervallen in vieler Beziehung ähnliche Behandlung gestatten. Es verlangt diese Septime, wenn sie mit grosser Terz (und Quinte) auftritt keine Vorbereitung, sie kann sowohl auf dem schlechten als auf dem guten Takttheil stehen und ist selbst im Stande, wenn sie auf Thesis steht, eine auf der folgenden Arsis stehende wirkliche Dissonanz, einen Vorhalt, vorzubereiten.



Sie verlangt allerdings eine Auflösung durch Abwärtssteigen von einer Stufe in ein consonirendes Verhältniss; diese Auflösung kann aber durch Verzögerung und Unterbrechung sehr hingehalten werden, und kann sogar ganz umgangen werden, wenn inzwischen eine der anderen Stimmen, sei es in derselben oder in einer anderen Octave die Dissonanz ergriffen hat, z. B.
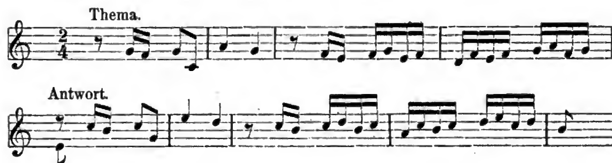


Durch die oben erwähnte grössere Freiheit in der Modulation haben aber die verschiedenen Octavengattungen die Eigenschaft verloren, Tonarten zu sein, so dass die moderne Musik nur nach den beiden Arten der Dreiklangsharmonie, der harten und der weichen, eine Dur- und eine Molltonart annimmt. In den beiden Klanggeschlechtern ist nun die Beantwortung des Fugenthemas verschieden, weshalb wir sie hier getrennt betrachten wollen. Wir wenden uns daher zunächst zu den Fugen in Dur.

Da die Durtonleiter, wenn man sie von Quinte zu Quinte singt; grossentheils, was die Lage der halben Töne betrifft, mit ihrer authentischen Lage von Grundton zu Octave übereinstimmt
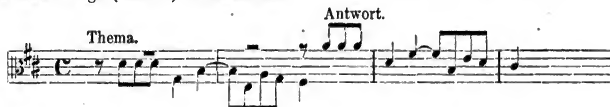
c — d — ef — g — a — hc
g — a — hc — d — ef — g

(wie wir dies schon aus den Hexachorden oben kennen gelernt haben), so ist in diesem Klanggeschlecht die Beantwortung leichter und stimmt grossentheils mit jener alten überein, wenn nämlich das Thema den Umfang eines Hexachordes nicht übersteigt. Als Beispiel folgen hier einige Themata aus **Bachs** wohltemperirtem Clavier. Zunächst Fuge *C-dur* Theil I:
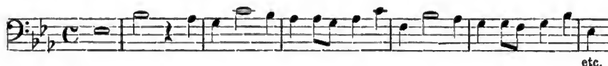


Das Thema liegt im oberen Hexachorde und beginnt mit der Dominante; die Antwort auf der Tonica muss also die erste Stufe um einen Schritt kleiner messen und in allen folgenden Tönen genau nachahmen. Dies ist auf das pünktlichste befolgt und nur die ersten Sechzehntheilnoten, welche man als eine kleine Verzierung ansehen muss, stimmen nicht überein; sie sind im Thema einen ganzen Ton *g-f* und in der Antwort nur einen halben *h-c* von einander entfernt.

Durchaus ganz genau und nach demselben Gesetz ist das Thema in der *D-dur*-Fuge (Theil I) beantwortet:



Das mit der Tonica beginnende Thema gehört dem oberen Hexachorde an, wobei wir nur zu beachten haben, dass die Tonica zufällig in der höheren Octave steht. (Vergl. pag. 195.) Die Beantwortung ist also ganz wörtlich.

Ebenfalls streng nach den oben aufgestellten Regeln ist auch die Beantwortung in der *Es-dur*-Fuge Theil I.
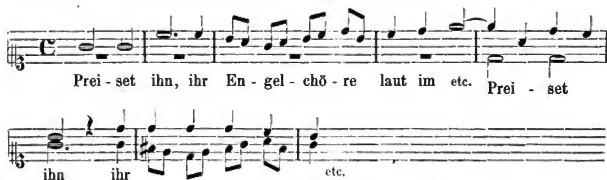


Das Thema gehört dem oberen Hexachord an und hält sich streng in den Gränzen desselben. In der Beantwortung muss indess der erste Sprung von der Tonica in die Dominante mit dem umgekehrten Verhältniss, mit einem Sprung von der Dominänte in die Tonica beantwortet werden,



wodurch man alsdann gezwungen ist, bei dem folgenden Intervall wieder einzulenken und aus der Secunde einen Einklang zu machen.
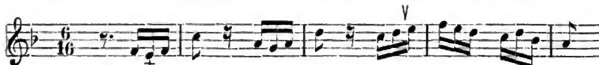
Das wohltemperirte Clavier enthält noch mehrere solcher Fugen, deren Themen sich in den Hexachordgränzen bewegen und streng nach jenen alten Regeln beantwortet sind; dies sind nämlich im ersten Theil noch die Fugen in *E-dur*, *As-dur* und *A-dur* und im zweiten Theile die in *C-dur*, *D-dur*, *As-dur* und *A-dur*. Auch andere Componisten haben, wenn ihre Themen diesen Umfang einhielten, diese Beantwortung beibehalten, wie z. B. Graun im Tod Jesu „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", andere dagegen weichen davon auf eine nicht zu billigende Weise ab, z. B. Beethoven in seinem Christus am Oelberg, wo wir die Worte „Preiset ihn, ihr Engelchöre, laut im heilgen Jubelton" folgendermassen als Fuge gesetzt finden:



während doch ganz einfach die Beantwortung diese sein muss:



2. Wegen der grösseren Modulationsfreiheit der neueren Musik finden wir nun auch Sätze, welche das Hexachord übersteigen, nicht selten gebraucht. Bei der Beantwortung dieser werden Versetzungszeichen angewandt und zwar nach folgender Regel: „Man beantwortet den Anfang des Thema bis zu dem Tone, mit welchem das Hexachord überschritten wird, genau nach den obigen Regeln, alsdann fährt man mit Hülfe der Versetzungszeichen weiter fort, die Nachahmung genau zu machen. Als ein Beispiel nehmen wir die *F-dur*-Fuge aus dem ersten Theil des wohltemperirten Claviers von S. Bach:



Erstlich sei hier bemerkt, dass das mit + bezeichnete *e* nur als eine Neben- oder Verzierungsnote des *f* anzusehen ist, worauf die Antwort keine

Rücksicht nimmt. Das Thema beginnt mit *f-c* und die Nachahmung erfolgt also mit *c-f.* Bis zu dem kleinen Häkchen V steht das Thema auf dem oberen Hexachorde und wird bis hierher also nach der Regel so beantwortet:
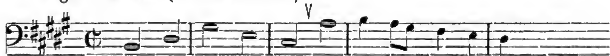


von *a* nach *b* ist aber nur ein halber Ton, während wir oben von *d* nach *e* einen ganzen hatten, wir verwandeln also das *b* in *h* und fahren nun genau imitirend weiter fort:



Statt weiterer Auseinandersetzungen folgen noch einige Beispiele aus dem wohltemperirten Clavier. Dies Zeichen V bedeutet wie oben die Ueberschreitung des Hexachordes:

Fuge in *H-dur* (im ersten Theil).



Die Beantwortung ist:



Fuge in *F-dur* (im zweiten Theil).



Die Beantwortung ist:
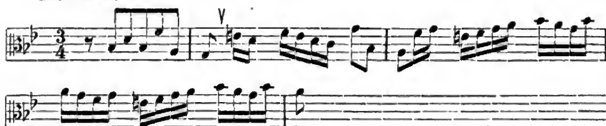


Fuge in *B-dur* (im zweiten Theil).





Die Antwort ist:
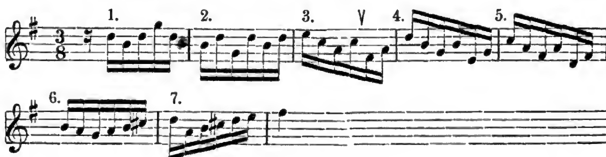


Hierher gehört auch die *G-dur*-Fuge des zweiten Theiles, wo man sich, wie in der *C-dur-* und *F-dur*-Fuge die Sechzehntelnoten als Ausschmückung dieses Ganges zu denken hat:
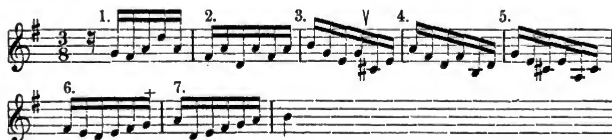


3. Die unter No. 2 besprochenen und angeführten Themen, mochten sie mit der Dominante oder mit der Tonica beginnen, waren sämmtlich so eingerichtet, dass sie zwar die Gränzen des Hexachordes überschritten, aber selbst nicht leiterfremde Töne enthielten (eine natürliche Ausnahme bildeten jene kleinen Verzierungsnoten). Der Uebergang in die neue Tonart der Dominante geschah also erst in der zweiten Stimme, in der Antwort.

Nun giebt es aber auch Themen, welche schon selbst mit Hülfe der Erhöhungszeichen in die Tonleiter ihrer Dominante hinüber moduliren. Hiermit sind aber immer einige Unregelmässigkeiten, oder besser gesagt, Ungenauigkeiten in der Antwort verbunden. Während man bei den unter No. 2 besprochenen Themen auf eine sehr leichte und unmerkliche Weise in die Dominante überging und auch ohne Mühe den Satz dann zweistimmig so weiter fortführen konnte, dass die dritte Stimme bequem und ohne harmonische Härten einsetzen konnte, so zeigen sich hier einige Schwierigkeiten. Wollte man nämlich in einem solchen schon selbst weiter modulirenden Thema ganz genau nachahmen, so würde man in die Dominantentonart der Dominante gerathen, welche zu wenig Verwandtschaft mit dem ursprünglichen Grundton besitzt. Man muss daher im Verlaufe der Antwort darauf bedacht sein, wieder zur Tonica zurückzukehren und womöglich, wenn das Thema, wie z. B. das folgende von Bach (wohltemp. Clav. Theil I, Fuge in *G-dur*) mit der Terz der Dominante geschlossen hat, die Antwort mit der Terz der Tonica endigen.



Die Beantwortung ist nun folgende: Bach hebt zunächst nach der allgemeinen Regel, dass sich Dominante und Tonica entsprechen sollen, seine Antwort bis zum Zeichen V nach No. 1 an. Hier überschreitet das Thema das Hexachord, so dass die weitere Genauigkeit mit Hülfe des ♯ hergestellt werden muss. Im sechsten Takt geht aber das Thema selbst nach *D-dur* über; würde man nun hier genau folgen, so käme man nach *A-dur*. Aus diesem Grunde weicht Bach noch einmal von der Genauigkeit ab, und lässt das *g* im sechsten Takt unerhöht und verwandelt dann den Quartensprung abwärts *d-a* im siebenten Takt in einen Quintensprung *a-d*, und erreicht auf diese Weise nicht *cis*, die Terz von *A-dur*, sondern *h*, die Terz von *G-dur*.

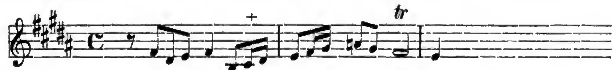


Themen wie diese sind im Ganzen selten und es bleibt hier sehr viel dem richtigen Gefühl des Componisten überlassen, die Modulation in der Antwort auf eine geschickte Weise und zur rechten Zeit zur Tonica zurückzuführen.

4. Der Modulationsgang in neueren Musikstücken strebt zur Tonleiter der höheren Quinte. Jede Sonate geht schon bald in ihrem ersten Theil zur Dominante über, lässt das zweite Thema in dieser Tonart erklingen und schliesst in derselben zunächst ab. Ja selbst in kurzen Liedsätzen finden wir dieses Bestreben. Dasselbe äussert sich natürlicher Weise auch in der Fuge. Aus diesem Grunde wird man bisweilen in den Beantwortungen noch Unregelmässigkeiten begegnen, von denen, wenn man die Modulation nach der Unterdominante anwenden wollte, nicht die Rede wäre. Das Thema der *H-dur*-Fuge im zweiten Theil des wohltemperirten Claviers gehört hierher:



Es beginnt mit der Tonica und gehört Anfangs dem unteren Hexachorde an, bei + wird dasselbe überschritten. Nach No. 1, aber mit Hülfe des Erniedrigungszeichens ♮, wäre es ganz leicht eine genaue Antwort herzustellen:

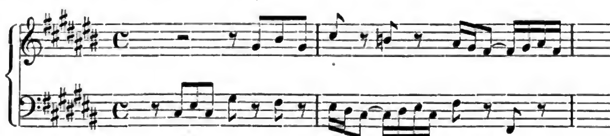


Aus dem oben angeführten Grunde aber, nämlich um nach der Ober-
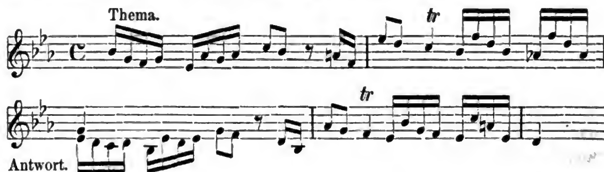
dominante zu moduliren, verlässt Bach die Genauigkeit und nimmt an einer Stelle (bei dem +) statt einer Secunde eine Terz, wodurch der Schluss um einen ganzen Ton höher in die Tonart der Oberdominante gerückt wird:



In solchen Fällen hört aber die bestimmte Regel auf und der Geschmack des Componisten und der Vortheil, den diese oder jene Art zu moduliren bei der Arbeit bietet, sind allein massgebend. Denn Bach hat selbst Fugen componirt, wo er nach der Unterdominante gegangen ist; z. B. die Fuge des ersten Theiles in *Cis-dur*.



Auch anderen unregelmässigen Antworten begegnen wir, wo nur das Streben, nicht zu weit vom Hauptton sich zu entfernen, das einzige Princip sein konnte, wie z. B. in der *Es-dur*-Fuge des zweiten Theiles:
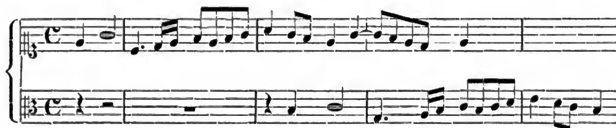


5. Als pag. 186 die ursprünglichen Regeln über die Antwort auseinandergesetzt wurden, gingen wir von der Annahme aus, dass das Thema stets mit der Tonica oder der Dominante beginnen müsste. Bei den Alten war dies auch der Fall, und wir sind auch bei der modernen Fuge bis jetzt dabei geblieben, weil die Ausnahmen hiervon selten sind. Von den 48 Fugen des wohltemperirten Claviers sind nur zwei, die in *Fis-dur* und die in *B-dur* des ersten Theiles, welche hiervon abweichen. Die moderne Musik gestattet also auch hier mehr Freiheit, so dass wir das Thema mit der Secunde, der Terz, der Septime oder irgend einem anderen Intervall der Tonleiter anfangen können; indessen müssen die Intervalle so gewählt werden, dass man die Tonart dennoch erkennen kann; es muss also schon beim zweiten oder dritten Ton die

Tonica oder Dominante zu hören sein, und zwar in einem solchen Verhältniss zu den übrigen Tönen, dass der Hörer nicht lange in Zweifel gelassen wird. Das weiter unten folgende Beispiel beginnt mit der Terz *e-g-c* — dieser Anfang zeigt deutlich *C-dur* an. Auch bei der Beantwortung von solchen Themenanfängen müssen wir uns nach den Hexachorden richten,

c — d — ef — g — a
g — a — hc — d — e,

und hiernach den ersten Ton in der Antwort bestimmen; dann müssen wir aber, wenn der zweite (wohl spätestens der dritte Ton) die Tonica oder die Dominante bringt, diese mit dem umgekehrten Verhältniss beantworten. Es folgt das Beispiel:



Bach beginnt die *B-dur*-Fuge (Th. I) mit der Secunde. Das Thema bewegt sich mit Ausnahme des mit + bezeichneten Tones (welcher nur von kurzer Dauer ist und auf dem schlechten Taktheil steht) im oberen Hexachord:



Die Antwort beginnt also mit der Secunde der Dominante und bewegt sich im unteren Hexachorde, und es ist nur der mit + bezeichnete Ton, in welchem sie dem Thema ungenau nachahmt (wir haben gerade diesen Fall schon mehrmals kennen gelernt, z. B. in der ersten *C-dur*-Fuge u. a.)



Wenn aber das Thema das Hexachord überschreitet oder sogar in fremde Tonarten übergeht, so kann man sich auch hier Freiheiten erlauben, wie wir sie oben kennen gelernt haben. Das Thema der erwähnten *Fis-dur*-Fuge:



gehört Anfangs dem unteren Hexachord an und beginnt mit der Terz der Dominante (oder dem aufwärtssteigenden Leiteton der Tonica), welcher aber schon im dritten Takt durch ein ♮ erniedrigt wird, so dass sich das Thema zunächst

der Tonart der Unterdominante zuwendet. Eine regelrechte Antwort müsste mit der Terz der Tonica und einem Sprunge von hieraus in die Dominante, also mit *ais* (triller) — *cis* beginnen, und alsdann müssten wir, um nicht in die Unterdominante der Unterdominante zu gerathen, das *cis* mit *gis*, nicht mit *fis*, beantworten:



Bach verlässt hier aber ganz die Regel und denkt sich gleichsam schon vorher in die Tonart der Oberdominante hinein, er beginnt seine Antwort mit *his*, dem aufwärtssteigenden Leiteton von *cis*, obgleich, wie man an dem folgenden Anfang sehen kann, *ais* sogar recht gut harmonisch statthaft gewesen wäre.

Fuge in Moll.

Nach der längeren Auseinandersetzung über die Beantwortung des Fugenthemas in der Durtonleiter, werden einige wenige Bemerkungen über die Mollfuge genügen. Im Ganzen haben wir hier dieselben Regeln wie in jener zu

*) Einsatz der dritten Stimme.

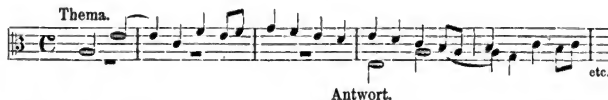
beobachten, nur mit dem Unterschiede, dass man weit eher genöthigt ist, die Antwort mit Hülfe der Versetzungszeichen in die Tonart der Dominante zu transponiren. Dies hat seinen Grund darin, dass die Molltonleiter, wenn man sie mit der Tonica und Dominante beginnend übereinander stellt:
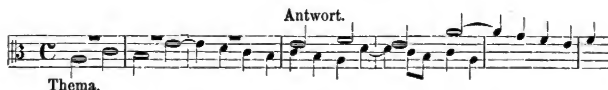
a — hc — d — ef — g — a
ef — g — a — hc — d — e

die Verschiedenheit in der Lage der halben Töne gleich in den ersten drei Intervallen sehr bemerkbar hervortritt.

Nun giebt es aber auch hier viele Themen, die sich in den engsten Gränzen des Hexachordes halten und auch bei einer modernen Behandlung eine ganz strenge Antwort verlangen, z. B.







Da aber eine genaue Antwort sehr leicht in die Tonart der Unterdominante führen würde und sich die moderne Modulation hiergegen sträubt und im Gegentheil (auch hier in Moll, so sehr auch dadurch die zu Anfang des Stückes angenommene diatonische Tonreihe verlassen wird) nach der Tonart der Oberdominante hinüberzugehen strebt, so wird man sehr oft in Rücksicht hierauf von den ursprünglichen Regeln abweichen müssen. Wir wollen als Beispiel folgenden Satz nehmen:



Dieses Thema beginnt mit der Dominante und gehört dem unteren Hexachord an, so dass es in der rein diatonischen Schreibweise ganz genau ohne jede Abänderung so beantwortet werden müsste:



In der modernen Fuge wird man indessen die Antwort so einrichten, dass sich auf dem ersten Ton Dominante und Tonica entsprechen, dann aber mit Hülfe des Kreuzes der Satz in die Molltonart der Dominante übertragen wird:



Ein solches Moduliren ist aber natürlich ganz unumgänglich nöthig, wenn das Thema die Gränzen des Hexachordes übersteigt:

S. Bach.



Antwort.



Aus *Händel's* Messias.



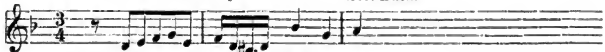
etc.

Antwort.



Und wenn das Thema mit der Tonica beginnt, stufenweise die Tonleiter aufwärts singt, z. B.

Seb. Bach.



Antwort.



Letzteres ist natürlich geboten aus der oben angegebenen Eigenschaft der Molltonleiter, wo wir gesehen, dass sie in den ersten Intervallen *a-hc*, sehr abweichend von ihrer Dominante *ef-g* ist.

Anhang.

N o t e n b e i s p i e l e.

---

1. **Orlandus Lassus** *Intellectum tibi dabo*, zweistimmiger Satz aus dem zweiten Busspsalm.
2. „ „ *Discedite a me omnes*, zweistimmiger Satz aus dem ersten Busspsalm.
3. „ „ *Eripe me de inimicis meis*, dreistimmiger Satz aus dem siebenten Busspsalm.
4. **Jacobus Gallus** *Ecce quomodo moritur justus*, vierstimmige Motette, fast durchgängig in der ersten Gattung des Contrapunktes *nota contra notam.*
5. **Palestrina** *Dies sanctificatus illuxit nobis*, vierstimmige Motette im fugirten Styl *in festo nativitatis Domini.*
6. „ *Congratulamini mihi omnes*, vierstimmige Motette *in festo praesentationis b. V. Mariae.*
7. **Goudimel** *O crux benedicta*, fünfstimmige Motette.
8. **Johann Eccard** *Aus tiefer Noth*, fünfstimmiger Choralsatz.
9. **Palestrina** *O Domine Jesu Christe*, sechsstimmige Motette.
10. „ *Fratres ego enim*, Motette für acht reale Stimmen in zwei Chören.

---

11. *Kyrie eleison* aus einer sechsstimmigen Liturgie des Verfassers.
12. *Wie der Hirsch schreiet*, Motette für acht Stimmen vom Verfasser.

No. 1.

Dorisch. *Orl. Lassus.*

In - tel - le - ctum

In - tel - le - ctum ti - bi

ti - bi da - ——— bo et in - stru - am te

da - ——— bo et in - stru - am te et

et in - stru - am te in vi - a hac, qua gra - di-

in - stru - am te in vi - a hac, qua gra - di - e -

e - ris hac, qua gra - di - e - ris: fir - ma-

ris, hac qua gra - di - e - ——— ris: fir-

bo, fir - ma - bo su - per te o - cu - los

ma - bo fir - ma - bo su - per te

me - os o - cu - ios me - os o - cu - ios

o - cu - ios me - os o - cu - ios me - os

me - os.

o - cu - ios me - os.

No. 2.

Dorisch. *Orl. Lassus.*

Di - sce - di - te a me om - nes qui o - pe - ra - mi - ni in - i - qui - ta - tem, qui o - pe - ra - mi - ni in - i - qui - ta - tem, quo - ni - am, quo - ni - am ex - au - di - vit

Di - sce - di - te a me om - nes, qui o - pe - ra - mi - ni in - i - qui - ta - tem, qui o - pe - ra - mi - ni in - i - qui - ta - tem, quo - ni - am, quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi -

Do - mi - nus vo - cem

nus vo - cem fle - tus

fle - tus me - i, vo - cem fle - tus me - i.

me - i, vo - cem fle - tus me - i.

No. 3.

Mixolydisch. (beginnt ionisch). *Orl. Lassus.*

E - ri - pe me de in - i - mi - cis me - is,

E - ri - pe me de in - i - mi - cis me - is,

E - ri - pe me de in - i - mi - cis me - is,

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi -

Do - mi - ne, Do - mi - ne,

ad te con - fu - gi: Do - ce me

ne, ad te con - fu - gi, ad te con - fu ——— gi: Do -

ad te con - fu - gi, ad te con - fu - ——— gi:

fa - ce - re vo - lun - ta - tem tu - am, vo - lun - ta - tem

ce me fa - ce - re vo - lun - ta ——— tem tu -

Do - ce me fa - ce - re vo ——— lun - ta ———

tu - ——— am, qui - a De - us me - us es

- ——— am, qui - a De - us me - us es

- tem tu - - am qui - a De - us me - us es

tu, qui - a De - us me - ——— us es tu.

tu, qui - a De - us me - us es tu.

tu, qui - a De - us me ——— us es tu.

No. 4.

Jonisch. *J. Gallus.*

Ec - ce quo - mo-do mo — ri - tur ju - stus et ne - mo per - ci - pit cor - de, et ne - mo per - ci - pit cor - de, vi - ri ju - sti tol - lun - tur et

ju - stus

ju - stus

ju - stus

ne - mo con - si - de - rat, a fa - ci - e in - i - qui - ta-

in - i - qui - ta-

tis sub - la - tus est ju - stus et e - rit in pa - ce

me - mo - ri - a e - jus et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a

me - mo - ri - a e - jus me - mo - ri - a

e - jus In pa - ce fac - tus est lo - cus e - jus et in

e - jus In pa - ce

(Fine) In pa - ce

Si - on ha - bi - ta - ti - o e - jus et in Si -

ha - bi - ta - ti - o e - jus

on ha - bi - ta - ti - o e - jus et e - rit

ha - bi - ta - ti - o e - jus

No. 5.

Mixolydisch. *Palestrina.*

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no -
Di - es san - cti - fi - ca - tus il -

bis
lu - xit no - bis
Di - es
Di -

di - es san - cti - fi - ca - tus
di - es san - cti - fi - ca - tus
san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no -
— es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit

il - lu - xit

il - lu - xit no - ———

———

no - ———

no - bis, ve - ni - te gen - ——— tes

——— bis ve - ni - te gen -

——— bis, ve - ni - ——— te gen - tes, ve - ni -

bis, ve - ni - te gen - ——— tes, ve -

ve - ni - te gen - tes

tes, gen - ——— tes, ve - ni - te

- te gen - ——— tes, ve - ni - te

ni - te ve - ni - te

et a - do - ra - te Do - mi-

gen - tes, et a - do - ra - te Do - mi-

gen - tes, et a - do - ra - te Do - mi-

gen - tes et a-

num et a - do - ra - te

num et a - do - ra - te Do -

num, et a - do - ra - te Do - mi - num, Do -

- do - ra - te, et a - do - ra - te Do -

Do - mi num Qui - a ho - di-

- mi - num Qui - a ho - di - e de-

mi - num Qui - a ho - di - e

mi - num Qui - a ho - di-

e de - scen - dit lux ma - gna in
scen - dit lux ma - gna in ter
de - scen - dit lux ma - gna in ter -
e

ter - ris de - scen - dit
ris de - scen - dit lux ma-
- ris de - scen - dit lux ma - gna
de - scen - dit de - scen - dit

de - scen - dit lux ma - gna in ter - ris.
gna in ter - ris. Haec
in ter ris, lux ma gna in ter
lux ma - gna in ter ris.

Haec di - es, quam fe - cit Do -

di - es quam fe - cit Do -

- ris. Haec di - es

Haec di - es

mi - nus

mi - nus, haec di es quam fe - cit

Haec di - es quam fe - cit

haec di -

haec di - es quam fe - cit Do-

Do - mi - nus haec di es quam fe - cit

Do mi - nus, quam fe - cit

- es quam fe - cit Do -

mi - nus. Ex - sul - te - mus et lae -

Do - mi - nus. Ex - sul - te - mus et lae -

Do - mi - nus. Ex - sul - te - mus et lae -

mi - nus. Ex - sul - te - mus

*)

te - mur in e - a et lae - te - mur

te - mur in e - a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in

te - mur in e - a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur

Ex - sul - te - mus et lae - te - mur

in e - a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e -

e - a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e -

in e - a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e -

in e - a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e - a

*) In diesem Takte (und im vorletzten der Seite) steht gegen die Regel auf der schlechten Zeit (auf der dritten halben Note) eine vorbereitete Dissonanz. Dieselbe wird dadurch gerechtfertigt, dass dieser und der folgende Takt Hemiolen bilden. Es sind dies also nicht zwei dreizweitel, sondern drei zweizweitel Takte.

a.

a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e - a.

a, ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e - a.

ex - sul - te - mus et lae - te - mur in e - a.

No. 6.

Aeolisch. *Palestrina.*

Con - gra - tu - la - mi-

Con - gra - tu - la ——— mi - ni mi - ———

Con - gra - tu - la - mi - ni mi - ———

ni mi - ——— hi

hi, mi - ———

hi, mi - ———

Con - ———

Con - gra - tu - la - mi - ni mi - —— hi

—— hi, mi - —— hi

hi, con - gra - tu - la - mi - ni mi - ——

gra - tu - la - mi-ni mi - —— hi, mi -

om - nes qui di - li -

om - nes qui di - li - gi - tis Do - ——

—— hi

—— hi om -

gi - tis Do - —— mi - num

— mi - num qui di - li - gi - tis Do - ——

om - nes qui

nes qui di - li - gi - tis Do - mi - num

om - nes qui di - li - gi - tis Do - mi - num

— mi - num Do - mi - num

di - li - gi - tis Do - mi - num

qui -

qui - a cum

qui - a cum es - sem par - vu -

qui - a cum es - sem par —— vu - la

a cum es - sem par - —— vu - la par - —— vu -

es - sem par - —— vu - la

la qui - a cum es - sem par - —— vu - la

qui - a cum es - sem par - —— vu - la pla-

la pla -

pla - cu - i ai - tis - si -

pla - cu - i al - tis ——— si-

cu - i al - tis - si - mo

cu - i al - tis ——— si-

mo, pla - cu - i al - tis - ———

mo, pla - cu - i al - tis - si - mo

pla - cu - i ai ——— tis - ———

mo pla - cu - i al - tis - ———

——— si - mo et de me - is vi-

et de me - is vi - sce - ri - bus

——— si - mo et de me -

— si - mo, al - tis - si - ——— mo

sce - ri - bus

et de me - is vi - sce - ri - bus

is vi - sce - ri - bus et de me - is vi - sce - ri-

et de me - is vi - sce - ri - bus ge-

ge - nu - i De-

ge - nu - i De - um ge - nu - i

bus ge - nu - i De - um et

nu - i De - um et ho mi - nem

um et ho - mi - nem et

De - um et ho - mi - nem

ho - mi - nem et de

et de me - is vi - sce

de me - is vi - sce - ——— ri - bus

et de me - is vi - sce - ri - bus

me - is vi - sce - ——— ri - bus, ge - nu - i

- ri - bus ge-

ge - nu - i De - um

ge - nu - i De - um ge - nu - i De -

De - ——— um ge-

- nu - i De — um et ho - ——— mi - nem et ho - mi-

et ho - ——— mi - nem

um et ho - ——— mi - nem et ho -

nu - i De - um et ho - ——— mi - nem. De - um et

nem ge - nu - i De - ——— um et

— mi - nem.

ho - mi - nem.

ho - mi - nem.

No. 7.

Phrygisch (beginnt aeolisch). *Goudimel.*

O crux be - ne - di - cta o crux be -

O crux be - ne - di - cta, o crux be -

O crux o crux

O crux be - —— ne - di - cta, o crux be -

O crux be - ne - di - cta, o crux be-

— ne - di - cta, quae so - la fu - i - sti di - gna por - ta-

— ne - di - cta por - ta-

quae so - la fu - i - sti di - gna

— ne - di - cta quae so - la fu - i - sti di - gna por - ta-

— ne - di - cta quae so - la fu - i - sti di - gna por - ta-

re ta - len - tum mun - di dul - ce li-

re ta - len - tum mun - di dul-

dul - ce li - , gnum

re ta - len - tum mun - di dul-

re ta - len - tum mun - di, dul - ce li -

gnum, dul - ces cla - vos, dul - ci - a

ce li - gnum

dul - ces cla - vos dul - ci - a

ce li - gnum, dul - ces cla - vos dul - ci - a

— gnum, dul - ces cla - vos dul - ci - a

fe - rens pon - de - ra su - per om - ni - a

pon - de - ra su - per om - ni - a li -

fe - rens pon - de - ra su - per om - ni - a

fe - rens pon - de - ra su - per om - ni - a

fe - rens pon - de - ra su - per om - ni - a

li - gna ce - dro - rum

gna ce - dro - rum, tu so - la ex - cel - si-

li - gna tu so - la ex - cel-

li - gna ce - dro - rum tu so - la

li - gna ce - dro - rum tu so -

tu so - la ex - cel - si - or. in qua

or, tu so - la ex - cel - si - or

si - or, ex - cel - si - or in qua

tu so - la ex - cel - si - or, in qua vi -

la ex - cel - si - or in qua

vi - ta mun - di pe - pen - dit in qua Chri - stus tri-

in qua Chri - stus tri-

vi - ta mun - di pe - pen - dit.

ta mun - di in qua Chri - stus tri-

vi - ta mun - di pe - pen - dit in qua Chri - stus tri-

um - pha - vit in qua Chri - stus tri - um - pha - vit, et mors

um - pha - vit in qua Chri - stus tri - um - pha - vit, et mors

in qua Chri - stus tri - um - pha - vit, et mors

um - pha - vit et mors

um - pha - vit in qua Chri - stus tri - um - pha - vit et

mor - tem mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

et mors mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

mors mor - tem su - pe - ra - vit in ae - ter - num.

No. 8.

Aus tiefer Noth schrei ich.

Jonisch. *Joh. Eccard.*

Aus tie-fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er - hör
Dein gnä-dig Oh - ren kehr zu mir, und mei-ner Bitt

Aus tie-fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er - hör mein
Dein gnä-dig Oh - ren kehr zu mir, und mei - ner Bitt sie

Aus tie-fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er - hör mein
Dein gnä-dig Oh-ren kehr zu mir, und mei-ner Bitt sie

Aus tie-fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er - hör
Dein gnä-d'g Oh - ren kehr zu mir, und mei-ner Bitt

Aus tie-fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er - hör mein
Dein gnä-dig Oh - ren kehr zu mir, und mei-ner Bitt sie

1 2

mein Ru - fen, fen. Denn so du das wilt se-hen an,
sie öf -

Ru - fen. fen. Denn so du das wilt se-hen
öf -

Ru - fen. fen. Denn so du das wilt se - hen an, se-
öf -

mein Ru-fen fen. Denn so du das wilt se - hen an, was Sünd
sie öf -

Ru - fen fen. Denn so du das wilt se -
öf -

was Sünd und Un - recht ist ge - than, wer kann

an, was Sünd und Unrecht ist ge - than, wer kann Herr

hen an, was Sünd und Unrecht ist ge - than, wer kann Herr

und Un - recht ist ge - than, wer kann, Herr, wer kann,

hen an, was Sünd und Un - recht ist ge - than, wer kann Herr

Herr für dir blei - ben.

für dir blei - ben.

für dir blei - ben.

Herr, für dir blei - ben.

für dir blei - ben.

No. 9.

Mixolydisch. *Palestrina.*

O Do - mi - ne Je - su Chri - ste

O

O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, o

O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

O Do - mi - ne Je - su Chri -

O

o Do - mi - ne Je - su Chri -

Do - mi - ne Je - su Chri -

Do - mi - ne Je - su Chri -

o Do - mi - ne Je - su Chri -

ste, o Do - mi - ne Je - su Chri -

Do — mi - ne Je- su Chri -

ste, a - do - ro te,

ste, a - do - ro

ste, a - do - ro te, a - do - ro

ste, a - do - ro te,

ste, a - do - ro te, a - do - ro

ste, a - do - ro

in cru - ce vul - ne - ra - tum

te, in cru - ce vul - ne - ra - tum

te, in cru-

in cru - ce vul - ne - ra - tum

te in cru-

te in cru -

fel - —— le et

fel - ———— le et

ce vul - ne - ra - ———— tum, fel - ——— le et

fel - le et

ce vul - ne - ra - ———— tum

ce vul - ne - ra - ———— tum fel - le et

a - ce - —— to po - ta - ———— tum Te de

a - ce - —— to po - ——— ta - ———— tum Te de -

a - ce - —— to po - ———— ta - tum Te de -

a - ce - —— to po - ta - ———— tum Te de -

Te de -

a - ce - —— to po - ta - ———— tum Te de -

— pre - cor sint re - me - di-

— pre - cor sint re - me - di-

— pre - cor ut tu - a vul - ——— ne - ra sint re - me - di-

— pre - cor ut tu - a vul - ne - ra

— pre - cor ut tu - a vul - ne - ra sint re - me - di-

— pre - cor ut tu - a vul - ne - ra

um a - ni - mae me - ——— ae, mors - —— que tu -

um a - ni - mae me - —— ae mors - —— que tu -

um a - ni - mae me - ae mors - —— que tu -

mors - que tu - a

um a — ni - mae me - ——— ae mors - —— que tu -

mors - —— que tu -

a sit vi - ta me - ——— ae

a sit vi - ta me - ———

a sit vi - ta me - a

sit vi — ta me — a sit vi - ta

— a, sit vi - ta me - — a sit vi - ta me -

- a sit vi - ta me -

sit vi - ta me - a sit vi - ——— ta

——— a sit vi - ——— ta me - a, sit vi - ta

sit vi - ta me - ——— a

me - a, sit vi - ta me - a sit vi - ta

— a sit vi - ta me - a

- a sit vi - ta me - a, vi - ta

me - a.

me - a.

me - a.

me - a.

No. 10.

Dorisch. *Palestrina.*

Fra - tres e - go e - nim ac - ce - pi a

Fra - tres e - go e - nim ac - ce - pi a

Do - mi - no, e - go e - nim ac - ce-

Do - mi - no, ac - ce-

Fra - tres e - go e - nim ac - ce-

Fra - tres e - go e - nim ac - ce-

pi a Do - mi - no

pi a Do - mi - no

pi a Do - mi - no

pi a Do - mi - no

quod et tra-

quod et tra-

quod et tra-

quod et tra -

quod et tra -

quod et tra -

quod et tra -

quod et tra - di - di vo - bis

- di - di vo - bis, quod et tra - di - di vo - bis

- di - di vo - bis, quod et tra - di - di vo - bis

- di - di vo - bis

- di - di vo - bis quo - ni - am Do - mi - nus

- di - di vo - bis quo - ni - am Do - mi - nus

di - di vo - bis quo - ni - am Do - mi - nus

- di - di vo - bis, quo - ni - am Do - mi - nus

quo - ni - am Do - mi - nus Je - sus

quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus

quo - ni - am Do - mi-nus Je — sus

quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus

Je - sus in qua no - cte tra - de - ba - tur

Je - sus in qua no - cte tra - - de - ba - tur

Je - sus in qua no - cte tra - de - ba - tur

Je - sus in qua no - cte tra - de - ba - tur

Do - mi-nus Je-

Do - mi-nus Je-

Do - mi-nus Je-

Do - mi-nus Je-

ac - ce - pit pa - nem

ac - ce - pit pa - nem

ac - ce - pit pa - nem, ac-

ac - ce - pit pa - nem

sus in qua no - cte tra - de - ba - tur, ac - ce - pit

sus in qua no - cte tra - de - ba - tur ac - ce - pit

sus in qua no - cte tra - de - ba - tur ac -

sus in qua no - cte tra - de - ba - tur ac - ce - pit

ac - ce - pit pa - nem
ac - ce - pit pa - nem
ce - pit pa - nem
ac - ce - pit pa - nem
pa - nem et gra - ti-
pa - nem et gra - ti - as a -
ce - pit pa - nem et gra - ti - as
pa - nem et gra - ti - as

et gra - ti - as a -
et gra - ti - as
et gra - ti - as
et gra - ti - as
as a - gens et gra -
gens et gra - ti -
a - gens a - gens et gra
a - gens, a - gens et

gens fre - git et
a - gens fre - git et di - xit
a - gens fre - git et di -
a - gens fre - git et di -
- ti - as a - gens
as a - gens
- ti - as a - gens
gra - ti - as a - gens
di — xit ac -
et di - xit
xit ac - ci - pi-
xit ac-
fre - git et di - xit
fre - git et di - xit
fre - git et di - xit, et di - xit
fre — git et di - xit

ci - pi - te et man - du - ca - te hoc

ac - ci - pi - te et man - du - ca — te, hoc est

- te et man - du - ca - te hoc

ci - pi - te et man - du - ca - te

est cor - pus me — um

cor - pus me - um

est cor - pus me — um

ac - ci - pi - te et man - du - ca - te

ac - ci - pi - te et man - du - ca - te

ac - ci - pi - te et man - du - ca - — te hoc

ac — ci - pi - te et man - du - ca - te

ac - ci - pi - te et man - du -

ac - ci - pi - te et man - du - ca -

ac - ci - pi - te et

ac - ci - pi - te et men - du -

hoc est cor pus me - um

hoc est cor - pus me - um

est cor - pus me - um

hoc est cor - pus me - um

ca - te hoc est cor - pus me - um

te hoc est cor - pus me - um

man - du - ca - te hoc est cor - pus me - um

ca - te hoc est cor - pus me - um

hoc

hoc

hoc

hoc

hoc fa - ci-

hoc fa - ci-

hoc fa - ci-

hoc fa - ci-

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem

fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o nem

te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem hoc fa - ci-

te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem hoc fa - ci-

te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem, hoc fa - ci - te in

te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem hoc fa - ci-

hoc fa - ci - te in

hoc fa - ci - te in

hoc fa - ci - te in

hoc fa - ci - te in

te in me — am com - me - mo - ra - ti - o -

te in me — am com - me - mo - ra — ti - o -

me — am com - me - mo - ra - ti - o

te in me — am com — me - mo - ra - ti — o -

me — am com - me - mo - ra - ti - o -

me — am com - me - mo - ra - ti - o — nem com -

me — am com - me - mo - ra — ti — o -

me - am com - me - mo - ra - ti - o

nem.

nem.

nem.

nem.

nem.

me - mo - ra - ti - o - nem.

nem.

nem.

No. 11.

Jonisch.

H. Bellermann.

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - le -

e - le - i-

e - le - i-

e - le - i - son e - le - i -

i - son, e - le - i-

i - son, e - le - i -

i - son e - le - i - son

son, Chri - ste

son. Chri - ste e - le - i

son. Chri - ste e - le - i -

son. Chri - ste e - le - i -

son. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -

Chri - ste

Ky - ri - e e - le - i - son

— son. Ky - ri - e e - le - i - son

son. Ky - ri - e e - le - i - son

son. Ky - ri - e e -

son. Ky - ri - e

Ky - ri - e

e - le -

e - le -

e - le - i - son e-

le - i - son e - le -

e - le - i - son, e -

e - le - i - son e - le -

i - son.

i - son, e - le - i - son.

le - i - son.

i - son.

le - i - son.

i - son.

Jonisch. **No. 12.** *H. Bellermann.*

Wie der Hirsch schrei -
Wie der Hirsch schrei - et
Wie der Hirsch schrei -
Wie der Hirsch schrei - et
Wie der Hirsch schrei - et
Wie der Hirsch schrei - et
Wie der Hirsch
Wie der Hirsch schrei -

et, schrei - et nach fri - schem
schreit nach fri - schem Was -
et nach fri - schem Was -
nach fri - schem
nach fri - schem Was -
schrei - et
schrei - et nach Was - ser
et nach Was -

Was - ser al - so
ser al - so schrei -
ser nach fri - schem Was — ser, al - so
Was - ser al - so schrei -
ser
nach fri - schem Was - ser
nach fri - schem Was - ser
ser

schrei - et
et
schrei - et
et
al - so schrei -
al - so schrei -
al — so schrei -
al - so schrei - et

mei — ne See - le Gott
mei - ne See - le Gott
mei - ne See - le Gott
mei ne See — le Gott
et mei - ne See - le Gott
et mei - ne See — le Gott
et mei - ne See - le
mei - ne See — le Gott

Gott zu Dir, zu Dir, Gott
zu Dir, zu Dir, zu Dir Gott
zu Dir, zu Dir
zu Dir, Gott
zu Dir Gott
zu Dir zu Dir zu Dir
Gott zu dir Gott zu
Gott zu Dir

Gott zu Dir.

zu Dir, zu Dir.

Gott zu Dir, Gott zu Dir.

zu Dir, zu

zu Dir zu

zu Dir Gott

Dir Gott zu Dir.

zu Dir, Gott zu

Dir.

Dir.

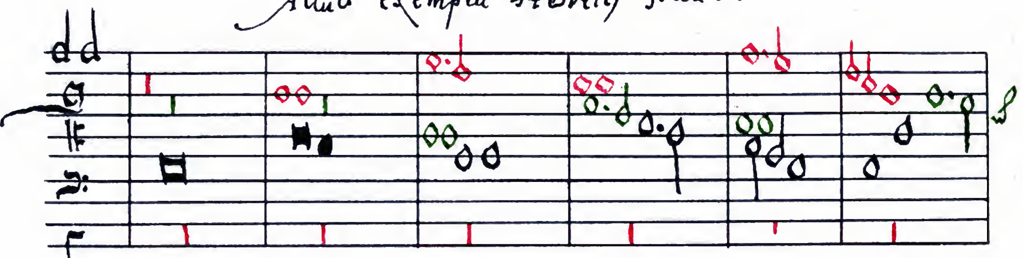
zu Dir.

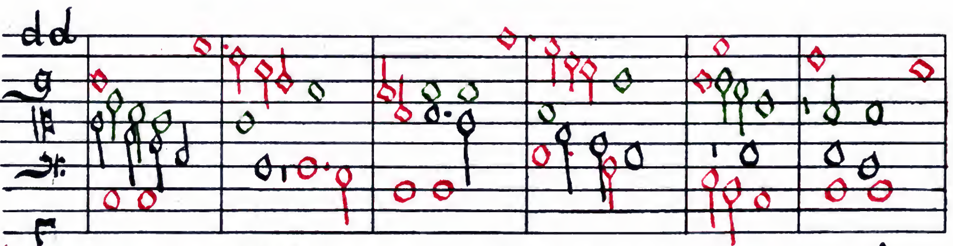
Dir.

Buchdruckerei von Gustav Lange in Berlin, Friedrichsstrasse 103.

Fanf
auf
M. J

Aliũd exemplũ Henrici Isaac.





Beilage 4 Pag. 32



